البناء الدرامى للمأساة عند أرسطو

دكتور
سيد حامد النساج

مكتبة غريب

البناء الدرامى للمأساة
عند أرسطو

تأليف

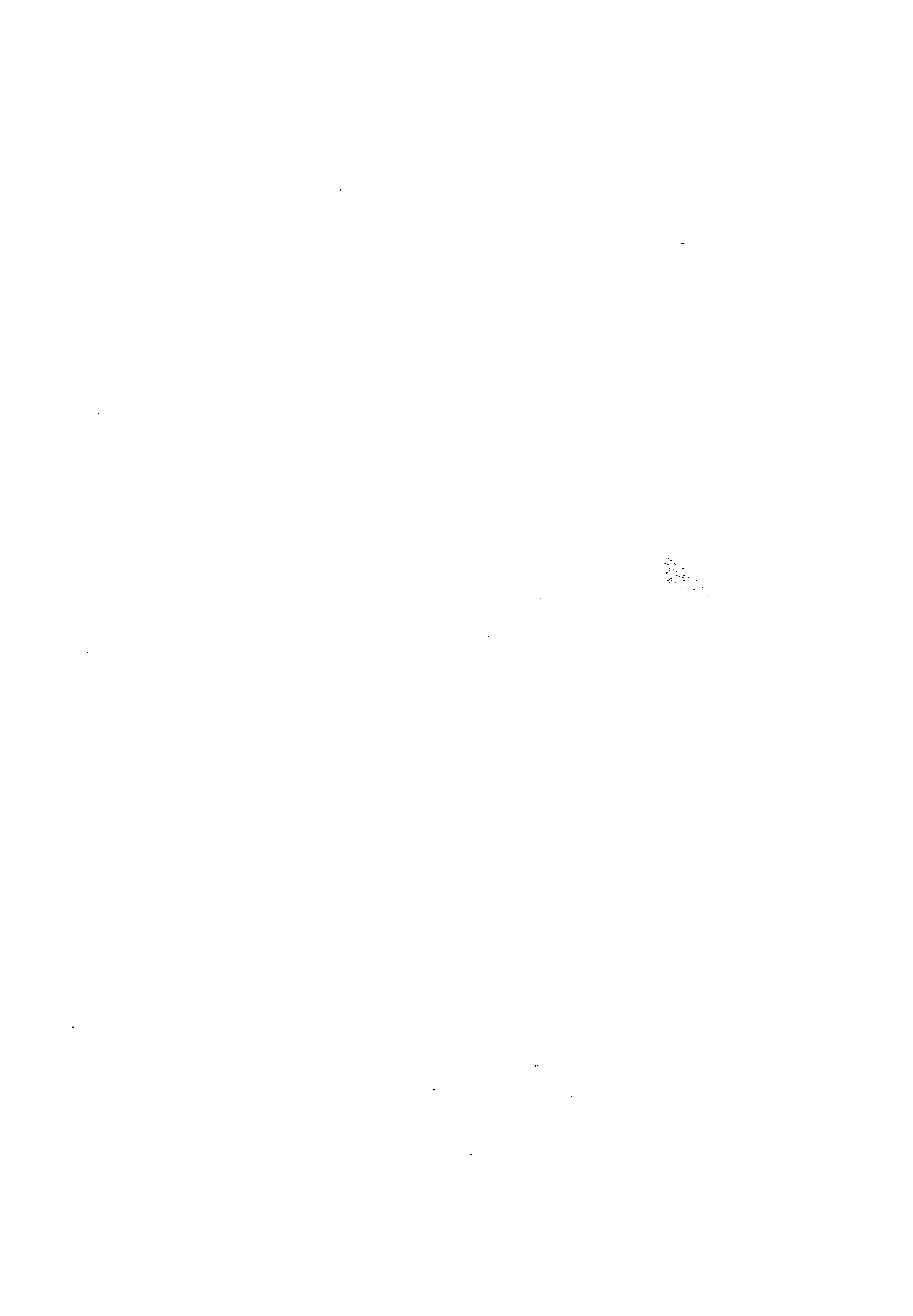
دكتور

سيد حامد النساج

مكتبة غريب

٢٥١ شارع كامل صدقى (الفجالة)

تليفون ٩٠٢١٠٧



فى المقــدمة

يذهب كثير من النقاد والدارسين إلى أن المسرح هو الفن اليونانى الخـالص الـذى لم يسبق بمثـال . ويرون أنه غرس فى جوف البيئة اليونـانية ، وعلى سطح العقيدة نبت ، وبين أحضان ذلك الشعب توفرت له أسباب النماء . فمنذ خمسة وعشرين قرنا ظهرت المأساة فى بلاد اليونان ، وذاع أمرها فى العالم القديم ، وكانت بعدئذ منبعاً للفن المسرحى فى العـالم الحـديث . لذا فانها شغلت النقـاد والباحثين ، وحاولوا أن يتتبعوا نشأتها وتطورها وأصولها وخصائصها . ومن ثم لم تخل دراسة تتعرض للأدب المسرحى أو الفن المسرحى ، من الحديث عن الـدراما اليونانية ، والتراجيديا بنوع خاص . بل إن أية دراسة للتراجيديا تصبح ناقصة إن لم تشر بشكل أو بآخر إلى الثلاثة الكبار الـذين حملوا لواء الـتراجيديا حملا . أولهم ايسخـولـوس وآخـرهم سوفـوكليس وأخـيرهم يوريبيديس . فان أولهم يمثـل فجـر المسرح الاغريقى ، والثانى يمثل ظهره ، والثالث هو عصره . والثلاثة جميعا يشبهـون فى كثـير من الـوجـوه ثالوث الفلسفة الاغريقية : سقراط وأفلاطون وأرسطو . ويعنى هذا من بعض الوجوه أن لدراسة الدراما

الاغريقية أهمية كبرى عند المهتمين بالأدب بعامه ، وأدب المسرح بنوع خاص ، لما لها من أصالة وجذور عميقة تمتد بها عبر التاريخ .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد من ضرورة الوقوف عند الأصول الأولى للأدب المسرحى من الجانب الابداعى ، بل يتعداه إلى الجانب النقدى . واذا كان تحليل أعمال الرواد الأول أمراً لازماً . فان معرفة الأسس البنائية والقواعد الفنية التى أرسى دعائمها الفيلسوف اليونانى الأكبر « أرسطو » تصبح بالتالى أكثر أهمية وحتمية . ذلك أن أرسطو فى الحقيقة هو أول من درس التراث اليونانى الرائد فى هذا الفن ، وحلله تحليلاً علمياً دقيقاً ، واستبطن أهدافه وعلله الغائية ، فى ضوء مطالب الجماهير . وهو أول من حدد مقومات هذا الفن ، وأهمية كل منها . وقد شرح ذلك كله فى كتابه (فن الشعر) الذى أصبح حجر الزاوية فى فلسفة الانشاء التراجيدى . فما كل ما كتب عن أصول التراجيديا فى الألفى سنة الأخيرة إلاّ بمثابة هوامش وتعليقات وتفريعات من كتاب أرسطو ، أو بمثابة رد ودحض وهدم للأسس التى بنى عليها فكرة المأساة . وعلى هذا النحو يكاد كتاب « فن الشعر » لأرسطو أن يكون من أشد المؤلفات الأرسطية صلة بحياتنا الفكرية . فليس هو بالكتاب الذى يدرس كما تدرس التحفة الأثرية ، تنحصر قيمتها فى موقعها من التاريخ ، بل هو كتاب يدرس لأن المسائل التى يثيرها فى موضوع التراجيديا والكوميديا وشعر الملاحم ، ما تزال مسائل قائمة تدب فيها الحياة .

وقبل البدء فى تحديد أصول الدراما ، وأبعادها ، وأهدافها كما تفهمها أرسطو ينبغى علينا الإجابة عن سؤال قد يتبادر الى الذهن

لأول مرة . ونـرى أنـه سؤال هام ألا وهـو : لماذا نبدأ عادة بدراسة الأدب المسرحى كما تمثل فى آثار كتاب الدراما والتراجيديا اليونانيين ؟ ! والاجابة عن هذا السؤال بسيطة ولا تحتاج إلى بحث طويل . ذلك أن العرب القدماء لم يعرفوا فن المسرح بأية صورة من الصور . وقد اتفق على ذلك عدد كبير من النقاد المحدثين والقدماء . ونحن إذا تجاهلنا تماما كتابات المستشرقين فى تعليل هذه الظاهرة ، نظراً لما تصطبغ به بحوثهم ونظرياتهم من صفات عنصرية تقوم على الجنس ، سنجد أن الاجماع يكاد ينعقد حول الرأى القائل بأن العرب الأقدمين لم يخلفوا لنـا شعـراً مسرحياً ولا شعراً ملحمياً . وليس هذا الاجماع وقفاً على النقاد المحدثين ، فقد فطن أحد القدماء الى ذلك أيضا . فابن الأثير فى كتابه (المثل السائر) يقول فى معرض حديثه عن الإطالة وعجز الشاعر عنها : (إنى وجدت العجم يفضلون العرب فى هذه النكتة ، فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله الى آخره شعراً ، وهو شرح قصص وأحوال ، ويكون مع ذلك فى غاية الفصاحة والبلاغة فى لغة القوم ، كما فعل الفردوسى فى نظم الكتاب المعروف بالشاهنامة ، وهو ستـون ألف بيت من الشعر يشتمل على تاريخ الفرس ، وهو قرآن القوم . وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس فى لغتهم أفصح منه . وهذا لا يوجد فى اللغة العربية على اتساعها ، وتشعب فنونها) .

وواضـح أن ابن الاثـير يستشهد بنوع من الملاحم الفارسية ، ومعـروف أن الملاحم من الشعر القصصى الموضوعى الذى ابتدعته قريحـة اليونان أول ما ابتدعت ، ولم يكن للعرب إسهام فيه ويصرح د. محمد مندور فى (الأدب وفنونه) بأن (العرب القدماء لم يعرفوا فن المسرح ولا الأدب الدرامى ، لا فى جاهليتهم ولا فى عصر الاسلام)

ص ٦٩ . وبعد أن يناقش رأى المستشرق « ارنست رنيان » Ernest Renan ينتهى إلى التأكيد على أن (العرب لم يعرفوا فن المسرح ولا أدبه لا فى العصر الجاهلى ولا فى العصر الاسلامى ، ويخيل إلينا أنه ربما كان لطبيعة الحياة فى البادية وعدم استقرارها ، وللبيئة البشرية والبيئة الطبيعية أثر فى تفسير هذه الظاهرة ، فالتمثيل يحتاج إلى استقرار وإلى بناء دور المسرح وما الى ذلك . وحياة البادية لا تعرف مثل هذا الاستقرار ، وعندما ظهر الاسلام وابتدأت حركة الترجمة عن اليونان القدماء ، لم يترجم شيء من المسرح اليونانى إلى العربية لأنه قائم على تعدد الآلهة الأسطورية مما يتنافى مع دين التوحيد الاسلامى . وعندما ترجمت كتب أرسطو ومن بينها كتاب « الشعر » الذى يتحدث عن التراجيديا والكوميديا ، لم يفهم مترجمه متى بن يونس معنى هذين الاصطلاحين فترجم التراجيديا بأنها (فن المديح) ، والكوميديا بأنها (فن الهجاء) وضللت هذه الترجمة فلاسفة العرب أنفسهم ص ٧٠ ـ ٧١ .

ويتناول الدكتور شوقى ضيف هذه القضية من زاوية أخرى ، ويحاول أن يجد لها تبريراً استنتجه من ممارسته الطويلة ومعايشته المتصلة للشعر العربى القديم . فيعلن أن الشاعر العربى ذاتى لا يتصل بمحيط غير محيط نفسه ، أما ذلك المحيط الواسع للظروف والأحداث من حياة أمته ، وما التحمت فيه من حروب ، وما اضطرب فى هذه الحروب من عواطف وأفكار ، وما تحدث به معاصروها من سير بطولة وأبطال ، فان ذلك كله لا يعنى شاعرها ولا يهمه إنما يهمه أن يصف ما يحسه ، وأن يتغنى بمشاعره فى سرعة وعجلة وبدون تريث ولا اناة) . ثم يقول د. شوقى ضيف بعدئذ : (فالشاعر العربى

لا يعرف النظرة الشاملة لحقائق مجتمعه ونفوس من حوله ، ولا لحقائق التاريخ وما يصوره من هذه الدائرة الواسعة من حياة أمته . ومن هنا لم يفكر لا فى شعر تمثيلى ولا فى شعر قصصى ، لان ذلك يؤدى به إلى عرض الحقائق الكلية ، وهو إنما يعنى بالحقائق الجزئية ولا يكاد يلم بحقيقة كلية حتى يحولها إلى حقيقة تجريدية فى مثل أو حكمة ، فلم يتعد دائرته الشخصية المقفلة) فى النقد الأدبى ص,٤٤ ـ ٤٥ .

ويتفق أحمد حسن الزيات مع شوقى ضيف . وكلاهما لا يشك فى عروبته ولا فى تأييده وتعصبه لتراثنا العربى وحضارتنا العربية ، إذ يقول فى (تاريخ الأدب العربى) ص ٢٠ (أما الشعر القصصى والتمثيلى فلا أثر لهما فيه ـ أى فى أدبنا العربى ـ لأن مزاولتهما تقتضى الرؤية والفكرة ، والعرب أهل بديهة وارتجال . . ويطلب الإلمام بطبائع الناس وقد شغلوا بأنفسهم عن النظر فيمن عداهم ، ويفتقر إلى التحليل والتطويل وهم أشد الناس اختصاراً للقول ، وأقلهم تعمقاً فى البحث) .

كذلك فإن د . محمد غنيمى هلال يوافق د . مندور فى كل ما أورده من حيثيات وأدلة وبراهين ، وراح يتتبع بعض الصور الشعبية والأشكال التعبيرية التى ظهرت فى العصور الوسطى كالقرة قوز ـ الأراجوز ، وخيال الظل . وخلص من كل ذلك إلى أننا عرفنا فن المسرح بعد اتصالنا بالغرب فى النصف الأول من القرن التاسع عشر .

وهناك رأى آخر مخالف يمثله « الاب دوريوتون Dorioton » الذى كان يعمل مديراً لمتحف الآثار الفرعونية بالقاهرة ، والذى جمع بعض

النصوص المنقوشة على جدران المعابد القديمة وبخاصة معبد (ادفو) و (دندرة) . وذهب بعد دراسة هذه النصوص وتلك المشاهد ، إلى أن المسرح قد نشأ عند المصريين القدماء قبل نشأته عند اليونان . والواقع أنا لا نستطيع الأخذ بهذا الرأى ، لأنه لا تتوفر لدينا الأدلة المادية الملموسة التى تؤكده . ومن ناحية أخرى فإن هذه المشاهد المسرحية إن وجدت ، فإنها لا توحى بوجود فن مسرحى تتوفر فيه كل عناصر العمل الدرامى الذى يقدم لجمهور من النظارة والمشاهدين . فقد كانت هذه المسرحيات المقدسة تقدم داخل المعابد ، وفى حجرة الأسرار الدينية التى تسمى (قدس الأقداس) ، وكان الكهنة هم الذين يمثلونها ويؤلفونها . والفن المسرحى فن جماهيرى ، يعرض للعامة ، ولا يقتصر على خاصة الخاصة . يتناول موضوعات يومية حية ، لا موضوعات دينية صرفة . كما أن كل الشواهد تدل على أن تقنيات هذه المشاهد المسرحية غير معروفة ، وأسسها البنائية مجهولة ، على عكس المسرح اليونانى .

والثابت تاريخياً أن الأدب العربى ، والحياة الثقافية العربية عرفت المسرح ، على أثر الرحلات التى قام بها التاجر اللبنانى (مارون النقاش) سنة ١٨٤٨ ، عندما شاهد هذا الأديب هذا الفن فى رحلاته التجارية إلى ايطاليا ، فأعجب به وحاكاه . وجدير بالذكر أن ايطاليا نفسها اعتمدت على الأدب المسرحى اليونانى ، لأن أوربا بأسرها كانت تستمد من هذا التراث عناصر مسرحها وثقافتها .

انطلاقاً من هذه البدهية ، يأخذ هذا الكتيب فى محاولة التعرف إلى الأصول الفنية التى وضعها أرسطو . أول من أرسى دعائم فن

الدراما فى ذلك الزمان الذى كانت الدراما هى فنه الأوحد ، الغالب .

وتتركز هذه المحاولة فى قراءة كتاب « الشعر » لأرسطو . بل إنها تقف بالتحديد عند « التراجيديا » التى شغلت مساحة طيبة من هذا النص النقدى الخطير .

وقد حرصنا على أن تكون القراءة واضحة ، لا تسرف فى الجرى وراء المشكلات ، أو اثارة القضايا ، أو التفصيلات التى قد لا تهم كثيراً من القراء غير المتخصصين .

* * *

دكتور

سيد حامد النساج

التراجيـديا

تعـود أسس المسرحية الحديثة فى أوربا إلى المسرحية اليونانية . فمازالت موضوعات المسرحية اليونانية وقضاياها ، وأسماء شخوصها ، وأساليبها الفنية ، تؤثر بشكل أو بآخر فى المسرحيات الحديثة . كما أن الشباب الطامح إلى كتابة المسرحية فى الغرب مازال يعكف أولا على دراسة المسرحية اليونانية ، وقراءة الآثار الدرامية التى خلفها الكتاب اليونانيون الرواد ، وتحليل النماذج التى تعد بمثابة الخطوات الأولى فى هذا الفن . فقد كان الاغريق القدماء أول من توصل إلى معرفة وخلق هذا الشكل الفنى الذى يختلف عن بقية الفنون الأخرى . ولم يكن دورهم مقتصراً على الإبـداع وحـده ، وإنما حاولوا تطوير الاشكال المسرحية والوصول بها إلى مستوى عال من الكمال ، حتى أن المأساة الاغـريقية مازالت تعتـبر ، بعد ما يقرب من ٢٥٠٠ سنة ، مقياساً للجودة الفنية .

ومعـروف أن أهم أربع صور مسرحية جديرة بدراسة من يهتم بالمسرحيات والمسرح هى : المأساة ، والملهاة ، والمشجاة ، والمهزلة .

ذلـك أن المسرحية قد اتجهت إلى التفرع إلى عدد من الصور خلال تطورها . وهى صور لم يخلقها النقاد والدارسون وإنما أنشأها كتاب المسرح الذين كانوا يجاهدون فى سبيل قص قصة على الجمهور عن طريق ممثلين ومسرح ، محاولـين أن يجعلوا الجمهور يفهم القصة كما فهمها الكاتب المسرحى نفسه ، وأن يدرك مدلولاتها كما أدركها هو .

ويبـدو أنـه فى الأيام الأولى من تطور المسرحية ، لم تكن هناك معرفة كافية بالفروق القائمة بين مختلف الاستجابات لمختلف الصور المسرحية . (ولسنا على يقين بأنه كان هناك مثل هذا التمييز عند أول ظهور المسرحية فى أوربا ، أى قبل القرن الخامس قبل الميلاد فى بلاد الاغريق ، ولكن هذا التمييز يصبح فى حكم المؤكد عندما نصل إلى القرون الوسطى وذلك عندما بدأت المسرحية تتطور فى كل مكان بعد اختفاء المسرحية الكلاسيكية)[1] .

وإذا كان هذا الحكم ينـطبق على مختلف الأشكـال والصـور الدرامية ، فإنه لا يصدق بأى شكل على صورتين رئيسيتين من الصور الدرامية التى عرفها اليونانيون القدماء . فقد أدركوا فى القرن الخامس ق .م ادراكـاً واضحـاً الفـرق البـين بين المـأسـاة والملهـاة أو بين « التراجيديا » و « الكوميديا » كما يطلق عليها النقاد المعاصرون . ولم يقف الأمر عند حد التفريق النظرى وإنما تعداه إلى التطبيق العملى على مسرحيات ذلك العهد .

ثم يأتى أرسطو فى القرن الرابع ق . م ، فيبحث فى كتابه « فن الشعر » خصائص المأساة والملهاة كما رآها فى مسرحيات ايسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس ثم أريستوفانيس . ويعتبر أرسطو فى كتابه

هذا « واضع الأسس التى تقوم عليها نظرية فنون الأدب والفواصل التى تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون ، ومن ناحية الشكل على السواء . وكان أرسطو يلاحظ فى عصره وفى ضوء الأدب اليونانى القديم أن فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصالاً تاماً ، حتى لنراه يحول هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة أخذ بها الكلاسيكيون فى القرن السابع عشر الميلادى ، وأصبحت من المبادىء الرئيسية للمذهب الكلاسيكى الذى كان انتاجه أوضح وأكبر ما يكون فى فنون المسرح الشعرى ، حيث نرى الكلاسيكيين ينادون بضرورة فصل « التراجيديا » عن « الكوميديا » فصلاً تاماً ، ويعيبون أشد العيب أن تتخلل المأساة مشاهد أو شخصيات فكاهية » [٢] .

وإن الدارس لكتاب أرسطو سوف يلاحظ أنه اهتم اهتماماً كبيراً بالمأساة ، وكان حظها فى فصوله عظيماً ، بينما لم تحظ الملهاة إلا بإشارات قليلة جدا ، ويقال إن الجزء الخاص بالملهاة فى كتابه قد فقد ، ولم يصلنا . وربما يكون انشغال أرسطو بالمأساة إلى هذا الحد هو الدافع الرئيسى الذى يكمن وراء ما يذهب إليه البعض قائلين إن المأساة هى أشرف صور المسرحية ، هذا إذا لم تكن أقدمها أيضاً . . مثال ذلك ما يقوله Bentley , Millet فى كتابهما "The art of the Drama" « وهى أشرفها طراً لأنها ساهمت أكثر من أى صورة مسرحية أخرى فى هدف الانسان المتمدن وأكثر أهدافه ثباتاً ألا وهو محاولته الدائبة لفهم نفسه وفهم العالم الذى يعيش فيه ـ أى فهم الحياة » [٣] .

حقيقة إن المأساة كانت هى الفن الغالب والأشهر عما عداه . وقد عرف اليونانيون إلى جوارها الاستعراضات الديثورامبية ، والمسرحيات

الساتورية ، والكوميديا ، أما الميلودراما « المشجاة » والفارس « المهزلة » فكانتا صورتين غير معروفتين ، وان كلا منهما كان نتاج مرحلة تاريخية وحضارية مختلفة . وإذا كانت الميلودراما تسعى إلى الجمع والتوفيق بين المأساة والملهاة والموسيقى والغناء والرقص فى عمل مسرحى واحد ، فإن اليونانيين ، وأرسطو على رأسهم بطبيعة الحال ، قد رفضوا هذا الجمع ، وآثروا الفصل بين اللونين ، بل طالبوا بضرورته .

ومن ثم فإن القول بأن المأساة أشرف الصور الدارمية طرا ، لأنها استهدفت مساعدة الإنسان على فهم نفسه وفهم العالم الذى يعيش فيه ، لا يمكن إطلاقه هكذا بعمومية وقطعية لا تقبل الجدل ، فقد تعمل الكوميديا الهادفة الفنية على تحقيق نفس الهدف ، وربما الميلودراما أيضا ، ثم إن اختلاف المفاهيم بالنسبة لهذه الصور المسرحية فى الحقب التاريخية المختلفة ، يجعل من الصعوبة بمكان إطلاق مثل هذا الحكم . فكلمة « ملهاة » التى اصطلح عليها لم تكن توحى تماما لجمهور أريستوفانيس فى القرن الخامس ق.م ما كانت توحيه لجمهور روبرت جرين فى القرن السادس عشر ، أو لجمور موليير فى القرن السابع عشر . وليس ذلك فقط ، بل إن كلمة « دراما » نفسها ضـأصبحت تطلق اليوم على المسرحية الجادة تمييزا لها عن المسرحية الضاحكة ، وذلك بعد أن اختفت لفظة « تراجيديا » . ولم تعد تكتب الآن تراجيديات بخصائصها الفنية القديمة ، مما أدى إلى إسقاط هذه اللفظة من المصطلح الفنى ، واستخدام لفظة « دراما » فى العصر الحديث للدلالة على المسرحيات ذات الطابع الجدى أى التى لا تعتمد على الضحك[٤] . وهذا المفهوم يختلف

بطبيعة الحال عن المعنى الاصطلاحى للفظة فى الأدب اليونانى القديم . إذ كانت الكلمة تطلق على الأعمال المسرحية بعامة : تراجيدية وكوميدية ، مأساوية وملهاوية . . فلفظة « دراما » مشتقة من الفعل اليونانى Drao ومعناه « يعمل أو يتحرك » وبذلك يكون المعنى الحرفى الاشتقاقى لاصطلاح الشعر الدرامى هو« الشعر الحركى » أى الشعر الذى يكتب به الحوار الذى يلقى مصحوبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح . (ومن هنا قال قوم إن هذه الأشعار سميت « دراماتا » لأنها تمثل أشخاصا فى حال الفعل « درونتاس »)[٥] .

ودراسة « التراجيديا » اليونانية ، بخصائصها الفنية ، والموضوعات الرئيسية التى دارت حولها ، والغاية التى كانت تسعى لتحقيقها اجتماعيا ونفسيا ، تكون أكثر دقة وفائدة لو أنها اعتمدت فى المرتبة الأولى على مسرحيات الكتاب التراجيديين أنفسهم من جهة ، وعلى كتاب « أرسطو » من جهة أخرى ، على اعتبار أنهما معا يمثلان المصدر الأساسى فى مثل هذه الدراسة . فالأولى تشكل ما يمكن تسميته بالتيار الدرامى أدبيا . والثانى يجسد فى حد ذاته تيارا نقديا للمسرح اليونانى ، أو الأساس الأول للنقد المسرحى ولنظرية الدراما .

وتنطلق نظرية « أرسطو » فى الدراما من فكرته عن « المحاكاة » أو إن صح التعبير من نظرية المحاكاة كما تمثلها كتاباته النقدية . . وهو وإن كان قد أخذ مبدأ المحاكاة عن أفلاطون ، فإنه جعل المحاكاة للشخصيات والانفعالات والأفعال ، وليست محاكاة للأشياء المحسة . فالشعر ، فيما يرى أرسطو ، مثل الموسيقا والرسم فى محاكاته لأشياء طبيعية . وفنون المحاكاة تختلف فى وسائل المحاكاة ، وفى

موضوعها ، وفى طريقتها . أما فيما يختص بالوسائل ، فإن الرسم يحاكى الأشياء التى يصورها بالألوان والرسوم . والموسيقى تحاكى بالأصوات إيقاعا وانسجاما . والفنون القولية من نثر وشعر تحاكى الأشياء بالكلام . ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الأخرى من إيقاع ولحن ووزن ، كالتراجيديا والكوميديا . وتختلف هذه الفنون كذلك فى موضوع محاكاتها أى مضمونه : فالرسم والموسيقى يحاكيان الأشياء والأصوات . والشعر يحاكى أفعال الناس . بمعنى أن جميع أنواع الشعر المأسوى والملحمى والهزلى والديثورامبى تقوم على المحاكاة . وباستطاعة الإنسان أن يعرض وجوها مختلفة من الأوضاع الحقيقية أو المتخلية بواحدة من طرق عدة . وأنواع الشعر تتباين تبعا للأداة التى تصطنعها ولوجوه الحياة الحقيقية أو المتخلية التى تمثلها وبالطريقة التى يتحقق بها هذا التمثيل .

وإذا كان الشعر فن محاكاة وتمثيل ، والموضوعات التى يحاكيها هى أعمال الناس ، فباستطاعتنا أن نصف الشعر وفقا لأنواع الناس الذين يحاكيهم . فهم إما أحسن مما هم عليه فى حياتهم الحقيقية ، أو أسوأ ، أو كما هم . . وقد يصور الإنسان « شخصيات » على مستوى العظمة والبطولة . أو يصور حماقات الناس بطريقة ساخرة فكهة . وقد يلتزم الطبيعة ويصور الناس كما هم بالضبط ، لا عظماء ولا تافهين .

والتفرقة بين التراجيديا والكوميديا عند أرسطو تأتى من هذه الزاوية التى يخضع فيها كل أنواع الشعر لهذا التفاوت فى محاكاة الناس فى فعلهم . فمن الأجناس الشعرية ما يحاكى الأعمال الفاضلة ، كالملحمة والتراجيديا والمدائح . ومنها ما يحاكى الأعمال المرذولة

كالكوميديا والهجاء . بحيث تكون أفعال الناس فى أى من الفنين مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الاحتمال أو الضرورة ، فى تولد بعضها من بعض . إذ إن المحاكاة ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل روَاية ما يمكن أن يقع ، وهذا هو مجال الخلق الفنى والتوجيه الاجتماعى .

وعلى هذا النحو يفرق أرسطو فى مستهل كتابه ، بين أنواع الفن القائم على المحاكاة . وبالنسبة للتراجيديا والكوميديا ، فإنهما تفترقان على أساس الموضوع أو الشىء المحكى . إذ التراجيديا عنده تصوير للجوانب السامية من الإنسان . والكوميديا تصوير للجوانب الدنية . التراجيديا تظهر أشخاصا على المستوى البطولى ، أشخاصا أحسن مما هم فى الواقع ، بينما تعنى الكوميديا بالمظاهر التى هى أوضع شأنا فى الحياة الإنسانية ، بأشخاص أسوأ مما هم عليه فى الحياة .

فالكوميديا تصور الناس الذين هم دون المستوى المتوسط ، لا من حيث تعقب نواحى النقص كلها فى الطبيعة البشرية ، بل انها تختص بناحية واحدة ، هى ناحية ما يثير السخرية من تصرف الإنسان ، هذا الذى يثير السخرية إنما هو ضرب من القبح .(٥) إذ هو فى طبيعة الإنسان التشويه الذى لا ينتج للآخرين ألما وأذى . أما التراجيديا فتصور الناس الأخيار ، شريطة ألا يكون ارتفاعهم عن المستوى المتوسط من البعد بحيث يفقدنا التعاطف معهم .

ونقف مع المنظر أرسطو خطوة خطوة حتى لا ندخل فى إطار العموميات . كيف حاول تتبع نشأة هذا الفن ؟ وكيف قعَّد له ؟ ثم ما هى الخصائص التى وجدها مميزة للدراما عن غيرها من الفنون ؟

وهكـذا ما دمنا قد أخذنا على أنفسنا ضرورة الاستعانة به ، والاستشهاد بعباراته وأقواله ، بل واستخدام مصطلحاته فى كثير من الأحيان .

أما عن نشأة التراجيديا فإننا نلاحظ إشارة صغيرة جدا يلمح فيها « أرسطو » إلى شىء من ذلك فى قوله : (. . . ومهما يكن من شىء فإن التراجيديا بعد أن نشأت مرتجلة أول الأمر ـ شأنها فى ذلك شأن الكوميديا ـ على أيدى ناظمى الدثورمبوس . . . أخذت تنمو قليلا قليلا بقدر ما يظهر للقائمين بها ، وبعد أن مرت بكثير من التغيرات توقفت إذ وصلت إلى طبيعتها الذاتية) . [٦] أرسطو هنا لم يتحدث عن أصل التراجيديا ، واكتفى بإيجاد نوع من الربط بينها وبين أغنيات الديثورمبوس . وكلمة « Dithurambos لقب قديم جدا من ألقاب ديونوسوس . ويقول أرخيلوكوس Archilocus إن الديثيرامب « هى أغنية ديونيزوس رب الخمر الذى يجعل أتباعه يغنونها بسلطان الخمر . « فهى إذن أغنية كورالية تنشد لديونيزوس » [٧] .

ان أرسطو لم يتوسع ولم يسرف فى العرض التاريخى ، كما أنه لم يذكر المصدر الذى نقل عنه كل معلوماته ، وان كان من المعتقد أنه استمدها من سجلات الدولة الرسمية الخاصة بنتائج المسابقات المسرحية التى كانت تقام فى الأعياد الدينية . وهذا هو الذى جعل النقاد المحدثين يتناولون كلماته القليلة الواردة فى هذا الموضوع ويبحثونها بحثا مستفيضا ، أو يختلفون حولها[٨] . ومع ذلك فان أغلب آرائهم تجمع على ماقال به أرسطو . نظرا لأن عبادة ديونوسوس كانت أكثر العبادات اليونانية اتصالا بالدراما ، وأشدها تأثيرا فى تطورها ، لأن طقوسها كانت تتضمن كثيرا من الحركات التمثيلية ، وتشتمل على

عواطف متضاربة ، يعبر عنها أتباع الإله فى بهجة وسرور تصحبها نكات غليظة ، وضحكات عالية ، كانت البذور التى نبتت منها الكوميديا ، وأحيانا أخرى يعبرون فى حزن عميق مصحوب بالشكوى والأنين ، كان أصلا للتراجيديا .

وعندما يتساءل المرء عمن ابتكر أناشيد الديثورمبوس ، فإن أرسطو يصمت عن الإجابة تماما ، بينما يذكر « هيرودوت » إن « أريون Arion ٦٥٠ ق . م هو الذى وضع لها نظاما خاصا ، فجعلها تتناول موضوعا محددا ، وجعل إنشادها من شأن كوراس محدد . بمعنى أنه صاغ هذه الأناشيد فى صورتها الأدبية ، وعلمها لأهل كورينث Corinth التى تعتبر أقدم موطن له . ثم انتقل الديثورامب من كورينث إلى أثينا . نقله لاسوس Lasos عام ٥٤٨ ق . م ، وعمل على نشر الرقصات الديثورامبية بعد أن أجرى عليها تعديلا ملحوظا . ويقال إنه أول من درس الموسيقى ، وألف فيها بعض المؤلفات التى أثرت فى الأجيال التالية . فكان صاحب الفضل بعد أريون فى تطوير الديثورامبوس .

وظل الديثورامبوس يجتذب إليه كبار الشعراء حتى نحو ٤٧٠ ق . م ، فنظم فيه سيمونيدس Simonides الذى نال ستة وخمسين جائزة ، ونظم فيه بندار Pindar وغيرهما . ولكن نحو ٤٧٠ ق . م دخل عليه تعديل كبير ، فأصبحت الموسيقى فيه هى العامل الأساسى ، وظهر فيه الغناء المنفرد بدل الكوراس أو الغناء الجماعى ، واقترن هذا التغيير بأسماء : ميلانيبيدس Melanippides وكينسياس Cinesas وتيموثيوس Timotheus .

وإذا كان « هيرودوت » المؤرخ قد حل لنا مشكلة البحث عن اسم الشاعر الذى تربطه بالديثورامب علاقة قوية ووثيقة ، فإنه لا يفيدنا فى معرفة الخطوات التى مرت بها تلك الأغنيات والرقصات حتى صارت فنا دراميا متميزا . ذلك لأنه مؤرخ يسعفنا عند التأريخ ولا ينقذنا ونحن بصدد الفن كثيرا . لا شك أن الرقصات والأغنيات الديثورامبية أخذت تتطور تدريجيا حتى أصبحت فنا قائما بذاته . لكن معرفة كيف ومتى تطورت ، فهو ما لا يحدده أرسطو بدقة . وهذا هو الذى يجعل مراحل هذا التطور تبدو غامضة حتى الآن . فأرسطو الذى عاش بعد إزدهارها بسنوات قليلة لم يذكر شيئا عن نموها . وإنما يقول بحرص شديد ، وإيجاز دقيق إن الديثورمبوس « أخذت تنمو قليلا قليلا بقدر ماكان يظهر منها للقائمين بها ، وبعد أن مرت بكثير من التغيرات توقفت إذ وصلت إلى طبيعتها الذاتية » . أما كيفية هذا النمو القليل ، وأما نوعية تلك التغيرات ، فإن أرسطو يكتفى بالصمت إزاءها . ثم نراه ينتقل مباشرة إلى الحديث عمن وصلت التراجيديا على أيديهم إلى طبيعتها الذاتية كما يقول : (وكان أيسخولوس أول من زاد عدد الممثلين من واحد إلى اثنين ، وقلل نصيب الجوقة ، وجعل للحوار المقام الأول فى التمثيل ، أما سوفلوكليس فزاد عدد الممثلين إلى ثلاثة ، وأدخل رسم المناظر . ثم إن التراجيديا لم تزل حتى اكتسبت الفخامة والرونق تاركة شكل التمثيلية الساتورية ، ومستبدلة الطول والعظم من صغر القصة وسماجة العبارة . أما العروض فقد تغير من «الرباعى إلى الايامبى)[١٠] .

هذه الفقرة من كلام أرسطو تضعنا نحن المعاصرين أمام لغز جديد لابد من استكشافه وحل غموضه ، إذ يربط بين التراجيديا وبين

شكل آخر سماه « التمثيلية الساتورية » . وهذا يستلزم ضرورة فهم صورة العلاقة بينهما . بل معرفة ماهى التمثيلية الساتورية أولا ، نظرا لأنه كالعادة كان يعرف أكثر مما ورد فى قوله ، أو لم يقل كل ما يعرف . وأدى هذا إلى أن يقول عنه « بيكارد كمبردج » فى« Dithyramb, Tragedy and Comedy » إنه لم يفرق بين رقصات الديثورامبوس المرحة ، وبين رقصاته الدائرية ، ولم يوضح لنا عن أى نوع منها نشأت التراجيديا ، كما لم يبين لنا العلاقة بين المسرحية الساتورية وبين الديثورامبوس وبين التراجيديا . لذا فإن العلاقة الحقيقية بين هذه الأشكال الثلاثة لا تزال موضع دراسة العلماء المشتغلين باستقصاء نشأة المسرح اليونانى فى منابعه الأولى .

فالدراما الساتيرية [١١] Satyric Drama إذن كانت نوعا دراميا أو صورة درامية يونانية ، يقال إنها سميت بهذا الاسم (لأن أعضاء الجوقة كانوا يلبسون فيها جلد الماعز حتى يظهروا بمظهر الساتوروى Saturoi وهم أتباع ديونوسوس)[١٢] . وفى هذا اللون الدرامى كان الكوراس يتخفى فى زى ساتيران أو تيوس ، وكان شكلها فى العادة على هيئة الإنسان ولكن لها آذان الخيل وذيولها ، كما كانت تلبس ملابس فاضحة . ويقال ان الشعراء نظموا هذا النوع من المسرحيات عندما أدركوا أن جمهور المتفرجين لا يستطيع أن يشاهد عددا من المآسى العنيفة ، بلا ترويح عن نفسه ، فعرضوا عليه ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتورية ترفه عنه بروحها المرحة وموضوعها الخفيف . فقد كانت تحتوى على كثير من النكات النابية ، وان كان ذلك بطريقة أقل بكثير مما كانت عليه الحال فى الكوميديا ، ولهذا يمكننا أن نقول إنها « ملهاة دامعة »[١٣] وهذا هو الفارق الوحيد بينها

وبين التراجيديا . فهى تستمد موضوعاتها من أساطير نفس الآلهة القديمة ، والشخصيات فيها تتصف بالجرأة والخفة ، والأبطال الذين كانت تتعرض لهم التراجيديا نجد نظيرا لهم فى المسرحية الساتورية . بل إن جماعة « الساتيرز » كانت تشترك فى جوقة التراجيديا عندما كانت تعالج ما يتعلق بالإله ديونوسوس . وعندما أصبحت التراجيديا تتناول أساطير لا علاقة لها بهذا الإله ، اختفت هذه الجماعة عن الظهور تماما منذ أوائل القرن الخامس ق . م وقد أدى اختفاء هذه الجماعة من الجوقة التراجيدية إلى ظهورهم فى المسرحية الساتورية التى تنسب إليهم .

وعندما نجح هذا اللون من المسرحية صدر قانون يقضى على كل شاعر تراجيدى يشترك فى المسابقات المسرحية بأن يقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية ساتورية . وربما دعا هذا البعض الى التأكيد على أن (الدرامات الساتيرية كانت دائما من إنشاء مؤلفى التراجيديا لتلحق بما يقدمون من تراجيديات فى أعياد ديونوسوس وان الدرامات الساتيرية كانت تشبه فى بنائها التراجيديات) [١٤] ، ولكنها مع ذلك بقيت تحتل المرتبة الثانية بعد التراجيديا . ولم يبق لنا من هذا اللون من المسرحية الساتورية إلا مسرحية واحدة كاملة ليوريبيديس هى « الكيكلويس » .

ومن دراسة هذا النص ، والنص السابق ، يبدو أن أرسطو حاول بناء نظرية من عنده مستنتجا أن الدراما الساتيرية الساذجة قد سبقت فى الوجود التراجيديا الراقية ومهدت لها . وان كلاهما قد نبتتا من الديثوراب الذى تطور فى زمن أرسطو نفسه ، فاشتمل على عناصر درامية ، وكان معروفاً أنه كان أصلا مسرفاً فى العربدة ثم تهذب مع

الأيام ، فكان طبيعياً أن يربطه بالدراما الساتيرية [١٥] . . فالتمثيليات الغنائية الأصلية كانت هى والديثورامب شيئاً واحداً . كما أن كوراس التراجيديا كان مكونا من الساتيرات أى تيوس الغاب الأسطورية التى تتميز ببعض الخصائص الجسدية المميزة للجديان . و « الممثل » بالمفهوم الدرامىَ هو تطوير لقائد الديثورامب . وقد انسحب التطور الفنى على اللغة أيضا . فقد تخلت التراجيديا عن اللغة المضحكة لغرابتها ، والرقص الماجن لغرابته ، بادخال البحر الإيامبى وهو بحر أكثر وقاراً ، وكذلك تطورت العقدة القصيرة إلى عقدة كبيرة .

ويقال إن الفضل فى ذلك كله يرجع إلى شاعر آتيكى يدعى (تسبس Thespis عام ٥٧٠ ـ ٥٣٠ ق . م الذى حول القاص الى ممثل بالمعنى الصحيح ، وجعله رئيساً للجوقة يقوم بالدور الأساسى . فيمثل شخصية الإله ، كما يؤدى سائر الأدوار ، بأن يدخل « خيمة » Skene [١٦] ويغير ملامحه ويبدل ملابسه ويخفى شخصيته ، كما يمثل دور الرسول أو البطل . وقبل بدء الكوراس فى الإنشاد كان يقوم بإلقاء المقدمة Prologue وبعض القصائد المغنية . وكان فى كل مرة يخاطب أفراد الجوقة فى موضوع مختلف . وبهذا تعددت أغنياته ، وامتلأت التراجيديا حياة وحركة بفضل تنوع مهمته . ونتيجة طبيعية لهذا التطور أصبح رئيس الجوقة (الممثل) يتناول مع أفرادها الأسئلة والأجوبة ، مما مهد الطريق لظهور عنصر الحوار بالمعنى المعروف . وبالتالى تحولت الأشعار الديثورامبية الغنائية التى كانت تنشد بمصاحبة الموسيقى إلى حوار وأحاديث [١٧] .

ومن ناحية أخرى فإن موضوع التراجيديا قد طرأ عليه كثير من التغيير ، فلم يعد يعتمد على الارتجال ، وانما أصبح يعد قبل

التمثيل ، مما أدى إلى ارتباط أجزاء المسرحية . ثم مرت بعدئذ بمرح
هامة احتاجت الى مران طويل ، وغدت تتناول موضوعا مفصلا متعد
الحوادث ، يستغرق عرضه وقتا طويلا . وعندما وصلت التراجيديا إ
هذا الحد من النضج ، أولاها أرسطو كل اهتمامه ، وانصرف للبحـ
عن خصائصها ، وتحديد شكلها ، وارساء دعائمها . ومن هنا يعـ
حديثـه عن مرحلة ما قبـل نضجهـا بمثابـة المقـدمـة التمهيد
الضرورية . وقـد يبرر هذا أنـه لم يحتفـل كثيراً بالتفصيل ، واعط
الشواهد، أو تحليل النماذج، ولم يعن بالمقدمات والفروض والأسبا
والمسببـات والنتـائـج ، ثم لم يورد أسماء الرواد والشعراء فى تعرض
للديثـورامب والـدرامـا الساتورية ، ربما لأنه كان يعد نفسه إعد
موضوعياً وفنياً للجزء الذى اعتبره مهما فى نظره .

وقـد بدأ أرسـطو هذا القسم الخـاص ببلورة مفهـوم مر
للتراجيديا ، ثم انطلق منه لمناقشة كل القضايا الفنية المرتبطة بها
شكلاً وموضوعاً وهدفاً .

المفهوم التراجيدى عند أرسطو :

يجد الباحث فى الدراما الدليل إلى العناصر الأساسية للتراجيـ
فى العبارة الأولى من أشهر تعريف وضعه لها أرسطو ، إذ عرف بوضـ
طبيعتها ، وحدد وظيفتها الأساسية ، وعين لغتها المنمقة الشاعر
يقول أرسطو : (. . التراجيديا هى محاكاة فعل جليل ، كامل ،
عظم ما ، فى كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه
محاكـاة تمثـل الفـاعلين ولا تعتمـد على القصص ، وتتضمن الر
والخـوف لتحـدث تطهـيراً لمثل هذه الانفعالات . وأعنى « بالك

الممتع » ذلك الكلام الذى يتضمن وزناً وايقاعاً وغناء ، وأعنى بقولى تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء) [١٨] .

فى افتتاحية التعريف يوجز أرسطو القول فى كلمات مدببة « التراجيديا هى **محاكاة** فعل جليل كامل ، له عظم ما » . وكلمة « محاكاة » هنا ـ على الرغم مما أثارته من تأويلات ـ باستطاعتنا أن نفهمها على أنها تعنى « التمثيل » . فالدراما إذن ليست هى الحياة بالضبط ، وانما هى « تمثيل » الحياة . وجوهر الدراما ليس حادثة حقيقية ، وانما هو تمثيل حادثة حقيقية أو متخيلة . وأكثر من هذا نجد أن العنصر فى التمثيل الذى يميز الدراما عن الرواية القصصية أو الرسم أو النحت ، هو « التشخيص » [١٩] : أى اتخاذ نفر من الناس لشخصيات ، أو سمات أو طبائع أو ذوات ، غير شخصياتهم أو سماتهم أو طبائعهم أو ذواتهم .

والعنصر الثانى : الذى يبدو أساسياً فى العمل الدرامى كما يكشف عنه تعريف أرسطو هو : « العمل » أو « الفعل » . فالدراما لا يمكن أن تقوم لها قائمة من غيره . سواء أنظرنا إليها من زاوية الاشتقاق اللغوى أم من الزاوية التاريخية . إن الدراما محاكاة عمل . ومع أن للعمل أشخاصاً يفعلونه ؛ فانها لا تصور العاملين إلا من أجل العمل أو الفعل . ففى العمل يكمن جوهر النشاط الإنسانى . هذا النشاط الذى هو تحريك الإرادة إلى الفعل . ومهارة الكاتب الدرامى لا تتجلى فى تنميق العبارة ، ولا فى مجرد التعبير عن خلق ، ولكن فى ترتيب الأفعال وتركيبها . إن عمله الحقيقى ليس مجرد محاكاة

أو تمثيل أفعـــال أو احـداث أو مواقف معينـة أتيح له أن يلحـظهـا أو ابتـدعها ابتداعاً . إنه يتناولها بطريقة خاصة بحيث يكشف عن عنـاصرهـا العـامة والخاصة . وبهذا يلقى الضوء على جوهر الفعل أو الحدث أو الموقف .

إن الكاتب الدرامى يعمل وفقاً لقانون خاص ، لا وفقا للحظ العـابر أو الابتداع العارض . وبما أنه يبتدع روايته أو يرتبها ، فهو يخلق عالماً خاصاً به مكتفياً بنفسه ، كأنما هو بناء تشكيلى قائم على عنـاصر مستمدة من العالم الحقيقى . إنه إيضاح لناحية من نواحى العالم كما هى فى حقيقتها . وبناء على ذلك يغدو العمل الدرامى فى حقيقتـه شكـلاً من أشكـال المعرفة . وسيلة فريدة لعرض نوع من التبصر فى وجه من وجوه الوضع الانسانى ، لا يتيسر التعبير عنه أو نقله بأية وسيلة أخـرى [٢٠] . وعندما ينجح المؤلف الدرامى فى بناء عمله الخاص ، يثير لذة المشاهد للتراجيديا ، وبه تظل قوتها مستمرة ومتصلة كما هى حتى من غير ممثلين ومشاهدين .

واستناداً إلى أن التراجيديا فى أساسها محاكاة للأفعال لا للناس ، محاكـاة للحياة بما فيهـا من خير وشر ، سعـادة وشقـاء ، ولأن الخير الأسمى وهـــو الغـــاية التى نحيا جميعـا من أجلهـا عمـل من نوع ما لا صفة من الصفات ، فإننا نرى أرسطو يجعل لهذا الفعل المحاكى كيفية معينة ، ونوعية مفردة ، حتى لا يتوهم أن كل الأفعال صالحة لكى تحاكى دramياً ، أو تمثل تراجيديا . هذا « الفعل » لابد من أن يكون جليلاً عظيماً بشكل أو بآخر ، حتى تحتفظ التراجيديا بما يمكن أن يسمى « الجلال التراجيدى » الذى به يكتمل المفهوم التراجيدى الارسطى .

وطبيعى أن تعريف أرسطو للتراجيديا لا ينطبق فى الواقع إلا على المأساة اليونانية كما فهمها وتمثلها ، فلابد لنا أن نتوقع ـ والحالة هذه ـ تمثلا معيناً « للفعل الجليل » كما أملته ظروف العصر والبيئة والمناخ الفنى والدرامى والفكرى العام . والفعل التراجيدى الجليل يأتى حين تعالج التراجيديا موضوعات جدية تعطى للفعل فى الدراما مغزى عالمياً فيما بعد . لأنها تنشد شيئاً أبعد من مجرد التسلية . إنها تستهدف إقناع جمهور مشاهديها دائما بأهميتها العالمية ، بحيث يشعر المشاهد بأنه لا يرى بضعة أحداث فى حياة الفرد ، بل يرى عملاً تتجاوز أهميته حياة رجل واحد ، أو حتى حياة جيل واحد .

إن جلال الفعل التراجيدى يتأتى من جوانب متعددة ، منها اختيار الموضوع ، ومنها انتخاب الشخصية المحورية التى تدور حولها التراجيديا ، ومنها دقة تركيب الحدث ، والتوفيق بين العناصر المختلفة الداخلة فى البناء العام ، وكذلك اللغة ، وما إلى ذلك مما يتناوله أرسطو بالتفصيل والتحليل .

ونلاحظ أن أرسطو يلمح إلى الهدف من التراجيديا أو إلى وظيفة الحدث التراجيدى وهى إثارة عاطفتى « الرحمة والخوف » فى عملية « التطهير » ، وإن لم يحلل ما يقصده بالتطهير ، وطريقة حدوثه داخل النفس البشرية . . ويمكن أن تفهم الكلمة على أنها تعنى إزالة الخوف والشفقة من أرواحنا إزالة تامة ، بل تطهيرها من السقم حتى يتسنى لهذين الاحساسين أن يؤديا عملهما على الوجه الأكمل [٢١] . وعموما فان هذه القضية أثارت جدلاً طويلاً ، لا يقل عن المناقشات التى دارت حول بعض القضايا والمفاهيم التى وردت فى كتابات أرسطو بعامة ، وفى نظرية الدراما عنده بخاصة .

وسوف نقف عند كل جانب من هذه الجوانب على حدة ، ولن ندع نصوص أرسطو بطبيعة الحال . ولكننا سنجول معه بعض جولاته المنطقية بين البحث فى ماهية التراجيديا ، والاسباب التى تكسبها صفة الجودة ، وحديثه عن الوحدة والترتيب لما لهما من أهمية خاصة ، إذ ينم عن أنه كان يتحسس الشكل الشعرى ، ويعى تمام الوعى تلك المتعة التى يمكن أن تتحقق نتيجة لتضافر العناصر المختلفة فى عمل أدبى متكامل .

ويأخذ أرسطو ـ بعد تعريفه المضغوط السابق ـ فى ذكر الأجزاء التى تؤلف للتراجيديا طابعها الخاص أو صبغتها الذاتية ، إذا اجتمعتا معا . يقول : (وإذ كانت المحاكاة يقوم بها أناس يعملون فيلزم أولا أن تكون تهيئة المنظر جزءاً من أجزاء التراجيديا ، ويلى ذلك الغناء والعبارة ، وبهذه الثلاثة تتم المحاكاة . وأعنى بالعبارة نظم الأوزان نفسه . أما الغناء فلا يخفى معناه على أحد . ثم إذ كانت التراجيديا محاكاة لفعل ، وكان يقوم بها أناس يعملون ، وهؤلاء يلزم أن تكون لهم خصائص ما فى الخلق والفكر . . فبناء على ذلك تكون « القصة » هى محاكاة الفعل . وأعنى بالقصة نظم الأعمال ، وبالأخلاق ما ننسب إليه وصفنا للفاعلين بصفات ما ، وبالفكر ما به يدل القائل على شىء أو يثبت رأياً . فيلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هى التى تعين صفتها المميزة : وهى القصة ، والأخلاق ، والعبارة ، والفكر ، والمنظر ، والغناء . . .) [٢٢] .

وفقا لهذا التقسيم العام ، يتبين لنا من التحليل الداخلى لأقوال أرسطو فيما بعد ، أنه يعلى من شأن بعض الأجزاء على الأخرى ، ويعتبرها الأساس الأول فى العملية البنائية للتراجيديا . فهناك

ما يتعلق بأداة المحاكاة ، وما يرتبط بالطريقة ، ثم ما يتصل بطبيعة الشيء المحكى . وان شئنا التوضيح لاستطعنا القول بأن ثلاثة أجزاء من هذه الأجزاء الستة يدخل فى إطار فن التمثيل والممثلين وهى : المنظر ، والغناء ، والعبارة . وهذه الأجزاء خارجية لا تكون جوهر التراجيديا كأدب ، وانما تشكل الهيكل الحركى للتراجيديا كأدب عندما تنتقل الى خشبة المسرح ويؤدى الادوار فيها ممثلون يتناولون النص بالحركة والاشارة والنبرة والايقاع والنغم ، أى بالتمثيل وما يساعد على تهيئة الجو الذى تدور فيه الأحداث أو يقع فيه « الفعل » . بينما الأجزاء الجوهرية التى تدخل فى صميم العمل التراجيدى كعمل أدبى يؤلفه كاتب متخصص واع بتقنيات الفن ومستلزماته ، فإنها : القصة ، والأخلاق ، والفكر .

موضوع القصة فى التراجيديا :

ومن الملاحظ أن أرسطو كان حريصاً على وضع « القصة » فى مقدمة الأجزاء الستة . ذلك لأنه يعتبرها روح التراجيديا وقوام حياتها . أو ربما أهم جزء فيها على الاطلاق . والشخصية فى المرتبة الثانية . ثم يأتى عنصر الفكرة فى المقام الثالث . والترتيب هنا ترتيب منطقى . فبما أن المأساة محاكاة لعمل ، وللعمل أشخاص يؤدونه ، فلابد من أن يكون لكل واحد من هؤلاء صفاته الفارقة فى « الشخصية » و« الفكر » . إذ أننا بالنظر الى « الشخصية » و « الفكر » ننسب إلى الأعمال ما ننسب لها من صفات خاصة . وهذا استتبع فى الترتيب الطبيعى للأشياء أن يكون هنالك سببان للأعمال هما : الشخصية والفكر .

كذلـك فان هذه الأجـزاء مجتمعـة يتبلور فيهـا « موضـوع » التراجيديا . ولما كانت « القصة » وحدها فى نظر أرسطو تعد بمثابة نواة الـتراجيديا ، فليس غريبـاً إذن أن نجـده يخصها بمزيد من الشرح والتحليل . وينبغى التفريق بين « موضوع » القصة أو الحكاية ، وبين « كيفية » بناء القصة فنياً .

ولو أننا أمعنا النظر فيما يقصده أرسطو بموضوع القصة ، فإننا سنجـد أنـه لم يتحدث إلا عن مصدر واحد كان يستقى منه شعراء الـتراجيديا تجارب أو موضـوعـات مسرحياتهم ، وهـذا المصـدر هو الأسـطورة . ولـذلـك سمى الموضوع فى هذا النوع من المسرحيات باسم : المثيوس . والسبب فى ذلـك هو أن المسرح اليونانى القديم كله ـ كما عرفنـا ـ قد نشـأ أصـلاً فى كنف الدين ، وبخاصة عبادة ديونيزوس اله العنب والخمر . فكان يستقى موضوعاته من الأساطير الدينية . فالأسطورة الدينية والأسطورة التاريخية كانت المصدر الأول بل الـوحيد لفن التراجيديا عند اليونانيين القدماء . وأساس اختيار الموضوع من تلك الأساطير هو قدرته على تطهير النفس البشرية باثارة عاطفتى الفزع والشفقة ، وكانت الفكرة عندئذ عنصراً ثانوياً [٢٣] .

ولايحتـاج تفسـير هذه الظاهرة إلى عناء كبير . فالأسطورة على الـرغم من سذاجة تصورها بالنسبة لانسان العصر الحاضر ، فإنهـا تعتبر واقعاً كان يعيشه الشعب اليونانى ذات يوم ، وكانت بالنسبة لهم دنيا وفلسفـة وعلماً . فالـدين يوحى للاغـريقى بالشعـر والمـوسيقى والطبيعة وتاريخ بلاده . وآلهته كانت تجسيداً لقوى الطبيعة ، وتجسيداً لعواطفه ، ولما يضفيه على الأرض والسماء والبحر والنار والريح والحب والرعد والحكمة من صفات . ثم إن آلهته كانت هى أسلافه ، فكل

أسرة تنتسب إلى بطل هو ابن اله وانسان من البشر فى ان واحد . وهذا الايمان جعل الدين والآلهة على اتصال أوثق بحياة الناس . فكل حدث فى حياة اليونانى اليومية له مغزى دينى ، ولم يكن حسن الطالع أو نكده بغير معنى دينى . ومن ثم فان دين اليونانى - كما يقول ديكنسون ، جعل العالم كله أليفاً لديه [٢٤] .

وتدور الاساطير اليونانية حول ثلاثة عناصر هى : الانسان ، والطبيعة ، والآلهة . وتهدف إلى تصوير العلاقة بين هذه العناصر ، وحل ما ينجم عن تفاعلها من مشكلات . وطبيعى أن تلجأ الأسطورة إلى الحلول الخيالية الميتافيزيقية ، لأن هذا يتمشى مع المرحلة الاجتماعية التى نشأت فيها .

وكان طبيعياً كذلك أن تكون لها فعالية خاصة فى تكوين المفهوم التراجيدى ، لما لها من أهمية بالنسبة لذلك التصور الدينى الذى كان يعتقد فيه مشاهد التراجيديا أيام اليونان . . فمن خلال هذا التصور جاء الشعراء ليصوغوا هذه الأساطير روائع فنية ، وليضعوا اللبنات الأولى لصرح الأدب المسرحى [٢٥] . لقد تناول ايسخولوس وسوفوكليس ويوربيديس هذه الأساطير فوجدوا فيها الخامة التى يتوق إليها شعبهم ، ففيها تعبير عن أشواقهم ، وفيها تصوير لكفاحهم ، وفيها تسجيل لمواقفهم الثائرة فى وجه الطبيعة وفى وجه الآلهة .

كانت التراجيديا إذن ، دينية فى طابعها ، لا لأن عرضها كان يشكل دائماً جزءاً من احتفال دينى فحسب ، وانما لأن شكل التراجيديا قد تطور عن تقليد دينى قديم . والمآسى التى تناهت إلينا مليئة بالشواهد على الرقصات التى كانت تؤدى تكريماً لديونوسوس ،

مما ينهض دليلا على الميلاد المبكر للتراجيديا . ولعل أبرز هذه الشواهد الباقية هي جوقة الانشاد والرقص . ومن ناحية أخرى فإن العنصر الديني كان واضحا في أذهان الجمهور . فقد كانت المناسبة احتفالا دينيا . وكان المسرح هو معبد الاله ديونوسوس . والكهان يحتلون مكاناً بارزاً فيه . وحبكة المسرحية دائماً عقدة دينية مألوفة . وكثيراً ما تظهر الآلهة على خشبة المسرح . ثم إن موضوع كثير من المآسي ، ولاسيما مسرحيات ايسخولوس موضوع ديني بحت .

وثمة وجهة نظر ترى أن جمهور تراجيديات ايسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس لم يكن يبحث عما فيها من أحداث مثيرة وشخصيات مثيرة ، وانما الذي كان يبحث عنه هذا الجمهور (هو مغزى هذه الاحداث ودور هذه الشخصيات في توضيح العلاقة بين الانسان والقوى المسيطرة على الكون والعلاقة بين هذه القوى وبين القدر . وكانت طبيعة هذه القوى الكونية توصف في القصائد الكورالية Choral odes كما توصف ضمناً في أحداث الدراما . وحتى في يوريبيديس حيث نجد أن التجديف أو الشك يشيع في أكثر أعماله ؛ فالمشاهد أو القارىء برغم هذا يجد نفسه دائماً في قلب مشكلات الوجود الكبرى ، مشكلات الحياة الانسانية ومشكلات النظام الكوني . . .) [٢٦] . ويصدق هذا الرأي لو أننا اعتبرناه هدفاً غير مباشر ، أما الدافع الحقيقي فإنه يظل في الواقع العنصر الديني والجو الاسطوري العام الذي كان يتنفس فيه اليوناني القديم ، شاعراً ملحمياً أو تراجيديا أو غنائياً .

ويظهر تأثير الدين في نوع الإخراج المسرحي أيضاً . وذلك في تجنب التراجيديا اليونانية إظهار العنف على المسرح . وأصبح هذا

تقليداً واضحاً ، (فإن طريقة إقامة الشعائر الدينية القديمة بما فيها من أمور محرمة ، كانت تحول دون أن يذبح الممثل زميله فوق المسرح . ولاشك فى أن المآسى الأغريقية كانت تنطوى على أعمال العنف ، وكانت مليئة بها . ولكن جميع جرائم القتل وأعمال العنف الأخرى ، كانت تتم بعيداً عن المسرح ، فينقل أخبارها رسول ، أو تترامى إلى مسمع الجمهور ، أو تعرض الأجساد بإحدى آلات المسرح الأغريقى والتى كانوا يسمونها Eccyclema) [٢٧] .

لكن يجب ألا نعتقد أن شعراء التراجيديا تناولوا الأساطير اليونانية كما هى ، بل أدخلوا عليها كثيرا من التغيير والإضافة ، لأن الأسطورة اليونانية كانت تتضمن عدداً من القصص الغامضة المتشابكة . لذا كان على الشاعر أن ينسقها ويعدها فى صورة قصة واحدة تتناول أحداثا متتالية تنتهى بعقدة مثيرة [٢٨] . . كما أن الشعراء كانوا يختلفون فى سرد تفاصيل الأسطورة الواحدة ، وهو ما اعتبره النقاد دليلاً على التطور والتجديد . فقصة (انتيجونا) عند سوفوكليس غيرها عند يوربيدس . وقصة (الكترا) عند هذين الشاعرين تختلف عن تلك التى ترد فى مأساة ايسخولوس . وهكذا كان الشاعر يتناول أسطورة تناولها زميل له من قبل بعد أن يبدل فى تفاصيلها لتحقق الهدف الذى يرمى اليه . .

ولما كان شعراء التراجيديا قد تداولوا الأساطير وأعادوا صياغتها بأساليب فنية ؛ فإنهم أكسبوها مكانة خاصة ليس فقط بالنسبة للأدب اليونانى ، ولكن أيضا بالنسبة للأدب الأوربى ، مما أغرى من أتى بعدهم من الشعراء بالاستفادة من الأساطير فى شعرهم ، حتى

أصبحت المثيلوجيا اليونانية جزءاً لا يتجزأ من الأدب الأوربى ولا سيما الشعر ، إذ يصعب فهم جزء كبير منه دون الإلمام بالأسطورة اليونانية . فعلى الرغم من اختفاء الديانة الوثنية القديمة بظهور المسيحية ، واتخاذ الامبراطورية الرومانية القديمة لها ديناً رسميا منذ سنة ٣٣٣ م فى عهد الامبراطور قسطنطين ، فإن التجارب الاسطورية اليونانية قد عادت إلى الظهور بعودة عصر النهضة الأوربية الحديثة . وفى القرن السابع عشر يعود الشعراء إلى الأساطير اليونانية والرومانية القديمة . وكذا فانها لم تختف فى القرن التاسع عشر . ومعروف ان المدرسة الرمزية تتخذ الأسطورة مصدراً أساسياً لموضوعاتها المسرحية . كما أن الاتجاه الواقعى نفسه ، نجده يسيطر على الأساطير ويستخدمها لتجسيد أهدافه الاجتماعية ، على نحو ما فعل جورج برناردشو عندما استوحى من أسطورة بجماليون الاغريقية القديمة مسرحيته التى تحمل نفس الاسم .

البناء العضوى للقصة التراجيدية :

ثم يناقش أرسطو بعدئذ « كيفية » بناء القصة فنياً ، بعد أن فرغ من تحديد موضوعها الرئيسى والمنابع التى يستقى منها هذا الموضوع . وكأنما أدرك ضرورة الارتباط التام بين « الفعل » أو « الحدث » وبين طريقة إيصاله وتكييفه فنياً حتى يحدث الأثر المطلوب فى نفسية المشاهدين . هناك علاقة تلازم حتمية بين الموضوع وبين الصياغة الفنية اللازمة التى تحقق الهدف المرجو .

ويبدأ أرسطو هذا القسم من كتابه بقوله : (وإذ قد فرغنا من هذه الحدود فلنبحث كيف ينبغى أن يكون نظم الأعمال ، إذ كان ذلك

أول شيء وأعظم شيء فى التراجيديا . وقد سبق لنا القول إن التراجيديا هى محاكاة فعل كامل تام له عظم ما ، فقد يكون شيء تام ليس بعظيم . والتام ـ أو الكل ـ هو ما له مبدأ ووسط ونهاية ، والمبدأ هو ما لا يكون بعد شيء آخر بالضرورة ، ولكن شيئا آخر يكون أو يحدث بعده على مقتضى الطبيعة . أما النهاية فهى ـ على العكس ـ ما يكون هو نفسه بعد شيء آخر على مقتضى الطبيعة إمَّا بالضرورة ، أو بحكم الأغلب ، ولكن لا يتبعه شيء آخر ، والوسط هو ما يتبع آخراً ويتبعه آخر أيضا . فينبغى إذن فى القصة المحكمة ألا تبدأ من أى موضع اتفق ولا تنتهى إلى أى موضع اتفق ، بل تصطنع الاشكال التى ذكرناها . . . . .) [٢٩] .

معنى هذا أن « الفعــل التــام » هو الـذى تكـون له بداية ، ووسط ، ونهاية . فلا يجوز أن يأتى الفعــل بحيث لا نرى ضرورة عقلية : لماذا تكون هذه بدايته وتلك نهايته . فبدايته لابد أن تجىء مطمئنة لنفس الرائى حتى لا يجد فى نفسه دافعاً يدفعه إلى التساؤل ومـاذا كان قبـل ذلك ؟ وكذلك نهايته لابد أن تجىء بحيث لا يجد الرائى فى نفسه ما يدعو إلى التساؤل : ترى ماذا سيحدث بعد ذلك ؟!

والبـداية ليست مقدمة وليست عرضا ، إنها مرحلة من مراحل « الحدث » تحتم أن يتبعها شيء معين . أى أنها شيء يترتب عليه حدوث شيء آخر . كما أنها ليست مجرد نقطة ابتداء يختارها الكاتب هكذا كيفما اتفق ، بل يجب أن يحتم وجودها عدم وجود شيء آخر يسبقها . ولذلك يقال إن المؤلف التراجيدى يبدأ من قمة الأزمة لا من

أولها . وإن من لا يستطيع أن يبدأ لا يستطيع أن ينتهى . لأن البداية التراجيدية مرحلة حتمية تشكل مجموعة الظروف التى تحتم حدوث شىء معين ، ليس فى الإمكان أن نبدأ قبله بأى حال . والواقع أن أرسطو تحدث طويلا عن كل من البداية والوسط والنهاية ، لأنها مجتمعة تبلور ما يسمى بـ « وحدة الحدث » التى هى أهم عناصر الدراما ككل : تراجيديا أو كوميديا ، (وأيا كان الاختلاف حول الوحدات الأخرى التى نسبت الى أرسطو كوحدة الزمان والمكان ، فإن وحدة الحدث إذا توفرت كانت الدراما واذا نقصت انعدمت الدراما . وهذا كائن من أيام الاغريق إلى أيامنا حتى فى مسرح العبث ، وفى مسرح بريخت ، وهو أكثر المسارح ثورة على نظرية أرسطو) [٣٠] .

إن الحدث ـ كما عرفنا ـ ليس مجرد ناحية من نواحى البناء التراجيدى ، ولكنه البناء نفسه . وعندما أوضح أرسطو أن « الحدث » أو « الفعل » هو موضوع التراجيديا ، فقد أوضح فى نفس الوقت أن الشخصية أو الفكر لا يمكن أن تكون فى ذاتها مادة التراجيديا . بل إن كيانها التراجيدى مرتبط ارتباطاً عضوياً بالحدث . فعلى قدر ما يفصح الحدث أو الفعل عن الشخصية أو الفكر يكون اهتمام الشاعر أو الكاتب بهذين العنصرين اللذين هما فى الواقع ضمن عناصر الحدث المكونة له .

والحدث التام الذى يبتغيه أرسطو فى التراجيديا هو الذى يعالج موضوعاً واحداً ، وان اشتمل على وقائع مختلفة . إنه ليس مجموعة حوادث تحدث لشخص واحد ، لأنها مهما تقاربت أو ترابطت أو تشابهت لا تشكل حدثاً تراجيديا بالمعنى الأرسطى . إذ يجب أن تسودها وحدة « عضوية » ، بحيث تبدو كما لو كانت كائناً عضويا لو

حذف منـه جزء اختل الكل . أى أن الوحدة العضوية ذات أجزاء تؤلف فعلا واحداً تاماً ، وأن هذه الأجزاء تكون بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل . وهذا معناه أن الكل يقـوم على الجـزء ، وان الجـزء يستمـد كيانه من الكل . وأن الجزء لا يمكن أن ينفـرد بوظيفـة معينـة ، لأن وظيفته وقف على علاقاته بالأجزاء الأخرى ، أى بالكل . . ومن هنا فإن مجموعة الأحداث التى تكون الفعل الرئيسى التام ، لا تنهى اتفاقا . بل تكون بحيث يترتب بعضها على بعض ، ويؤدى السابق إلى اللاحق عن طريق الضرورة والاحتـمال ؛ لا عن طريق الصـدفة . هناك سلسلة تتصل حلقاتها اتصالاً سببياً ، وتؤدى إلى النتيجة النهائية . وبهذا يمكن أن يقال إن وحدة الحدث هى روح التراجيديا ، كما هى روح بعض أنواع القصص !! . . .

الشـاعر أو الكاتب التراجيدى بهذه الصورة يعمل وفقا لقانون الاحتـمال والضرورة . ولهـذا فإنـه أكثر علمية وجدا فى حقيقته من المؤرخ الذى ينبغى له أن يتقيد بما كان قد حدث فعلا . ولا يستطيع أن يرتب وقائعه أو يبتدعها لكى يصور ما هو أكثر احتمالا بالبديهية ، وفقا لسيكلوجية الانسان وطبائع الأشياء . . ويسدد أرسطو هنا طعنته المصمية إلى اتهام أفلاطون للشعر بأنه محاكاة للمحاكاة ، حين تصدى للبحث عن العلاقة بين الشعر والتاريخ . يقول : « وظاهر مما قيل أيضا أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة ، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور » فقد تصاغ أقوال هيرودوتس فى أوزان

فتظل تاريخا سواء وزنت أم لم توزن » بل هما يختلفان بأن أحدهما يروى ما وقع على حين أن الآخر يروى ما يجوز وقوعه . ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات)[٣١] .

إن الضوابط التى تحكم « الحدث التراجيدى » هى التى تفرق بينه وبين الحدث بمعناه التاريخى أو بمعناه المألوف فى الحياة العامة . إن أجزاءه تترابط ترابطا دراميا ، لا تبعا لقواعد المنطق الحياتى . ذلك أن الشاعر صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ، لأنه خالق للقصة أساسا ، لا مجرد ناظم لأحداث . وهو شاعر بفضل المحاكاة ، لأن القدرة على المحاكاة وحدها هى التى تجعل الشاعر شاعرا . وهو إنما يحاكى أفعالا . وترتيب الأفعال بحيث تبدو فى القصة أو الحكاية منطقية محتملة هو أساس المحاكاة . وللشاعر أن يحاكى باحدى طرق ثلاث : فيصور الأشياء كما كانت ، أو كما هى فى الحقيقة مع ملاحظة ترتيبها . وإما كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون عليه . فليس الشاعر فى محاكاته أسيرا للحوادث ، بل هو الذى يوجهها لغاياته الفنية والخلقية حتى لو كانت مأخوذة من التاريخ . وهنا يظهر الفرق بين المؤرخ والشاعر واضحا . فهو جزئى يروى ما هو خاص بأفراد ، على حين مواضيع الشعر كلية عامة[٣٢] . وليست أسماء الأشخاص فى الشعر إلا رموزا كلية لنماذج بشرية ، حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية لأن وقائع التاريخ فيها ذريعة الفنان .

وأسوأ أنواع الأحداث ذلك الحدث الذى تتتابع وقائعه دون ارتباط جائز أو محتم . وهو خطأ يقع فيه الشعراء الذين تنقصهم

الدراية الفنية . لابد أن تتطور الأحداث وفقا لما هو قائم فى البداية ، مع إلغاء عامل الصدفة من ناحية ، ومع عدم السماح لأى عامل دخيل من الخارج بأن يتدخل دون مبرر فنى أو داع يقتضيه التطور الطبيعى للحدث التراجيدى . وينتج عن إحكام هذه الوحدة أيضا أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل إلهى مثلا . ويعيب أرسطو على يوريبيديس فى مسرحيته (ميديا) Medea أنه جعل ميديا تقتل عروس زوجها ووالد العروس ، ثم تقتل أولادها من زوجها ، وتهرب بعد ذلك فى عربة مجنحة . كما عاب على هوميروس أنه جعل الالاهة Athéne تظهر فى إلياذته لتنصح اليونانيين بعدم العودة إلى بلادهم . إن مجرى الأحداث لابد أن يؤدى إلى تغير مصير البطل بانتقاله من حال إلى حال مخالفة فى آخر التراجيديا . وهذا يحقق هدفين فى آن معا : الأول هو تقبل مثل هذا المصير لأن الأحداث وحدها بتتابعها وتآلفها واتحادها أفضى إليه . والثانى هو بساطة الحكاية فى التراجيديا . والمقصود بالبساطة تلك التى يكون فيها حل العقدة أو النهاية واحدة لا مزدوجة تنتهى بحلين . وأرسطو يشيد بالشاعر يوريبيديس فى أنه يختم حكايته بحل واحد يحدث لأبطال تراجيدياته يتحولون فيه من السعادة إلى الشقاء[٣٣] . ويأخذ أرسطو على هوميروس فى « الاوديسة » أنه عدد الحلول فى آخر ملحمته ، فجعلها تتفاوت بين السعادة والشقاء : السعادة فى مصير أودوسيوس وتعرف إمراته عليه ، والشقاء لمنافسيه الذين كانوا يتنافسون فى إرضاء امرأته الوفية ليظفر كل واحد منهم بها فى غيبته .

ويقود إلى النهاية التراجيدية عنصران فى القصة هما : الانقلاب والتعرف . ويعرف أرسطو « الانقلاب » بقوله : (هو التغير إلى ضد

الأعمال السابقة ، ويكون على سبيل الرجحان أو بطريق الضرورة ، مثال ذلك أن الرسول الذى يجىء إلى أوديبوس فى تراجيدية « أوديبوس » ليبشره ويخلصه من خوفه على أمه لا يكاد يظهر من هو حتى يأتى بضد ما أراد . .) أما التعرف فهو ـ كما يدل عليه اسمه ـ (التغير من جهل إلى معرفة ، تغيرا يفضى إلى حب أو كره بين الأشخاص الذين أعدهم الشاعر للسعادة أو للشقاء . وأحسن التعرف ما اقترن بالانقلاب كما هو الشأن فى قصة « أوديبوس »)[٣٤] .

لم يكتف أرسطو فى إطار تحديده مواصفات الحدث التراجيدى أن يجعله حدثا تاما كاملا ، ينتهى بتحول البطل من شىء إلى آخر ، وإنما وضع له صفة جديدة ، هى أنه لابد من أن يكون مثيرا للفزع والشفقة . ولذلك فالذى يفى بهذا الفرض هو الحدث الذى يكون فى ذاته غير متوقع ، أو الذى يكون نتيجة غير متوقعة لما سبقه من أحداث ووقائع . ومن هنا تأتى روعته ، ويحدث تأثيره القوى الفعال .

والحدث الذى يثير الشفقة والخوف هو الذى يقع بين الأصدقاء . فعندما يقتل الأخ أخاه أو الابن أباه أو الأم ولدها أو العكس ، لابد أن تثار فينا انفعالات الخوف والشفقة . أما إذا قتل عدو عدوه أو حاول قتله ، فإن ذلك لن يثير فى نفوسنا شيئا من هذه الانفعالات ؛ لأنه أمر مألوف . ونفس الشىء يمكن أن يقال بالنسبة للناس الذين ليسوا أصدقاء أو أعداء .

ويذهب أرسطو إلى أن الفعل المفزع قد ينفذه صاحبه وهو يعلم تماما ما يفعل ، بمثل ما صور يوريبيدس « ميديا » وهى تقتل

أطفالها . هنا لا يحدث تعرف ولا انقلاب . لأن الحدث يتطور طبيعيا دون أن تكـون هنـاك مفاجأة من أى نوع . لكن يحدث الانقلاب والتعـرف معـا فى « أوديب ملكا » جيث ينفذ الفعل المفزع المخيف صاحبه وهو يجهل العلاقة بينه وبين الضحية ، ثم يكتشف بعد ذلك العـلاقـة . فقـد كان أوديب ملكـا على « طيبـة » Thebes وزوجـا ليوكـاستـة . وكـان بصـدد البحث عن قاتل « لايوس » ملك طيبة السابق دون أن يدرى أنه كان أباه ودون أن يعلم أنه هو الذى قتله . فوصـــل فى هذه الأثنـاء رسـول من « كورنثـة » يخبره بوفـاة ملكهـا « بوليبوس » Polybios ويبشره بأن أهل تلك المدينة قد اختاروه ملكا عليهم . غير أن « أوديب » يخاف نبوءة الكاهن له أنه سيتزوج بأمه . فيتردد فى الرجوع إلى « كورنثة » . ولكن الرسول يخبره بأنه ليس ابن بوليبوس لأنه هو الذى أخذه من أحد الرعاة ، وقدم به إلى بوليبوس وامرأته ميروب Merope .

وكان الرسول بذلك يقصد إلى أن يسر أوديب بكلامه ، ويطمئنه من جهة أمه . وعندما يستدعى الراعى العجوز ، يكشف لاوديب حقيقة أمره ، وأنه ابن لايوس ، وأن أمه هى يوكاسته التى يتزوجها الآن . وتكون نتيجة كلام الرسول أن تنقلب حال أوديب ، وينتقل من الضـد إلى الضـد ، كنتيجـة طبيعية للتعرف الذى تم . فتقتل يوكاستا نفسها ، ويسمل أوديب عينيه . كما أن « أوديب » أقدم على الفعل المفزع ـ قتل والده ، ثم الزواج من أمه ـ وهو يجهل تماما الحقيقة .

وثمة حالة أخرى لحدوث الفعل المفزع ، عندما يوشك الشخص على أن يأتى بالفعل الآثم وهو فى حالة جهل ، ثم يكتشف اكتشافا

مفاجئا يمنعه من اتمام الفعل . كما تهم الأخت بقتل أخيها فى تراجيدية « ايفيجينيا » . وهى فتاة فى مقتبل العمر ، تقتاد لتنحر قربانا ، فتخطف من المذبح على غير علم من الكهنة المضحين . وتذهب بها إلى بلد آخر جرت العادة فيه بنحر الأجانب وتقديمهم قرابين لإحدى الآلهات . ووكل إليها أمر هذه المهنة : تقديم الذبائح . وحدث بعد حين أن قدم أخوها ، وكان قد تعرف عليها من قبل بواسطة رسالة أرسلتها إليه . ولكنها لم تكن قد رأته وعرفته بعد . فلما وصل وقبض عليه ، وهمت الكاهنة بذبحه ونحره قربانا للآلهة ، كشف الأخ عن حقيقة نفسه . وكان هذا الكشف سبباً فى نجاته ! هنا أيضاً « تعرف » مصحوب « بالتحول » أو « التغير » أو « الانقلاب » من الكراهية إلى المحبة ، كنتاج للانتقال من الجهل إلى المعرفة .

وأرسطو يفضل أن يؤدى « التعرف » إلى « الانقلاب » ، لأنه فى هذه الحالة يظل طرفا الصراع أو المفارقة فى حالة توازن حتى النهاية . فالمفارقة هنا لا تعنى أن يتغلب أحد الطرفين على الآخر بل تعنى أن يتصارع الطرفان دون أن يتحتم انتصار أحدهما على الآخر . أما فى قصة « أوديب ملكا » يأتى الاكتشاف متأخرا ، ولذلك فإن الانقلاب لا يصيب مصير طرفى الصراع بل مصير طرف واحد . وعلى كل حال ، فإن هذا التقسيم الثلاثى للفعل المفزع أو الحالات الثلاث التى يحدث فيها ، يتفق والمراحل التى مرت بها التراجيديا . ويكاد أرسطو أن يرجع الحالة الأولى وهى حالة العلم إلى المرحلة الأولى لنشأة التراجيديا وهو بذلك يقلل من أهميتها . أما الحالة الثانية والثالثة فكل منها تنبنى على جهل أحد طرفى الصراع بالطرف الآخر ، ولذلك فكل منهما تمثل حالة مثيرة للشفقة والفزع ، وبالتالى مواتية للتراجيديا .

وهكذا نرى أن جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الآخر مع اتفاق أو تشابه الطرفين شرطان أساسيان لتوفر الأثر التراجيدى[٣٥] .

الشخصيــات فى التراجيديا :

على الرغم من أن أرسطو وضع « الخلق » فى المرتبة الثانية بعد القصة أو الحكاية ، فإنه لم يقف عندها طويلا محللا وشارحا . وفى حديثــه عن « الأخــلاق » ندرك أن يقـصــد عنصر الـشخصيات أو الأبطال الذين يقومون بالفعل فى التراجيديا . على اعتبار أن كل شخصية تمثـل نوعـا من السلوك والتصرفـات ، فهى تحمل الأفكار والانفعالات ، ولذلك لم يعط أرسطو هذا العنصر الأهمية الأولى فى المسرحية ، وإنما أعطى تلك الأهمية للموضوع أو القصة .

ومـع ذلـك فإن أرسـطو يسعى جاهـدا فى محاولـة تصور أبعاد « الشخصية الـتراجيدية » التى ينبغى أن تقـوم بالـدور الرئيسى فى الـتراجيديا ، لتؤدى العمـل المنـوط بها ، أو لتكون طرفا فى الصراع التراجيدى . وقد لاحظ أن أشهر كتاب التراجيديا قد لجئوا إلى اختيار « البطل » أو « الشخصية الرئيسية » بدقة ومهارة وذكاء . وإذا كانت شخصيات التراجيديا كلها فى أول الأمر من الآلهة وأنصاف الآلهة ، فإنها أخـذت تشمـل الأشخـاص العظام من البشر والملوك والأمراء والنبـلاء . شخص تفـوق مرتبتـه مرتبة الرجل العادى بكثير . وإن المتتبع لشخصيات الرواد الأول للتراجيديا سوف يلاحظ أنهم كانوا يختـارون عادة ملكـا أو أمـيرا ليكـون الـشخصية المحـورية فى تراجـيدياتهـم . فكـتـب ايسخــولــوس عن « اورستن » ابن ملك آرغـوس ، واهتمت أعـظم تراجيديات سوفـوكليس بالسيرة المحزنة

لاوديب ملك طيبة - ويفسر النقاد هذه الظاهرة على أساس أن مصير الملك أو الأمير فى تلك الأيام كان من المحتمل أن يؤثر كثيرا على رفاهية شعبه . وأن الشعب عندما يرى المصير المؤلم الذى يصادف هؤلاء ، يشعر وكأنه يرى دمارا يلحق بالأمة التى يمثلها الملك ، (ويتركنا هول المصيبة نحس بأننا نشاهد عملا ذا مغزى عالمى)[٣٦] فالناس يرون فى البطل الملك أو الأمير - كما يقول « الاردس نيكول » رمزا لمصير مملكة بأسرها . كما أن وجود شخص ذى أهمية بوصفه بطلا يشعر المتفرج بأن ثمة أشياء وراء الشخصية أكثر مما يبدو .

ليس المقصود من اختيار هذا النوع من الشخصيات إذن مجرد تصوير طبقة موجودة فى المجتمع اليونانى وهى الطبقة الارستقراطية التى كانت مصدر السلطات فحسب ؛ بل لأن هذا الوضع للبطل ذى الدم الملكى والذى يبدو قويا ، يستطيع أن يقيم صراعا بين القدر صاحب القوة الهائلة . فإذا كان البطل اليونانى فردا عاديا ، لما أمكن أن يقيم صراعا قويا متكافئا بحيث يظهر القوى البشرية وعظمتها ، وما يمكن أن تتمخض عنه الروح الانسانية تحت ظروف البلاء والكوارث . وفى كتاب (The Theatre in our Time) يرى « جون جاسنر » أن البطل من هذا النوع يزيد من قوة الاستنارة التراجيدية التى تقدمها التراجيديا لرفعة تفكيره فى معالجة المشكلات التى يواجهها[٣٧] .

فالابطال التراجيديون اليونانيون يصارعون معتمدين على قوة إرادتهم ، وعلى رجاحة عقلهم وفطنتهم ، وكذا استعدادهم الكلى لربط المقدمات بالأسباب بالنتائج ، وصلابتهم عند تحديد نهايتهم

بأنفسهم ، بل وعدم الانهيار التام إزاء المشكلات الكبرى التى يواجهونها . و « أوديب » سوفوكليس خير مثال على ذلك . إنه يتميز بارادة حديدية جعلته قادرا على خوض ذلك الصراع الدائم مع القوى الخارقة الخارجية الغيبية العاتية التى يسميها القدماء بـ « الانانكية » أى الجبر الكونى وقوانين الطبيعة التى لا تقهر . وهو ذكى فى صراعه مع القدر ، ومع البشر على حد سواء . ويكشف الحوار الذى يدور بينه وبين تيريزياس ، ويوكاسته ، والخادم ، والراعى ، عن فطنة وبصيرة ، وعن أنه يتلمس الأسباب والدوافع والبواعث فى محاولة للوصول إلى النهايات والنتائج من ناحية أخرى . كل هذا بقوة إرادة ، وعزيمة ثابتة ، ونفاذ ، وصبر الانسان المتمكن بعيد النظر ، لا صبر الضعيف المستسلم بطبيعة الحال . إنه لا ينتظر معجزة ، بل ينتظر النتائج الطبيعية للأسباب الطبيعية . إنه يتصرف على أساس مبدأ العِلّية ، ولكنه لا يلبث أن يصطدم بنتيجة لم تدخل قط فى حسابه . نتيجة كان يسبب الأسباب ، فيما يظن ، ليصل إلى عكسها تماما . وعندما تحدث هذا الشىء غير المتوقع تظهر سمة جديدة فى شخصية البطل التراجيدى الذى يحاول الارتفاع بنفسه فوق مستوى الكارثة القدرية التى تحل به . فى حين أنه لا يستطيع منعها أو الهروب منها . عندئذ يحدد هو نفسه النهاية التى يرتضيها . وهكذا كان الأمر بالنسبة لأوديب إذ فقأ عينيه بوحى من إرادته ونفسه ، وليس من الآلهة ، عقابا لنفسه لقاء جرمه .

إن « أوديب » كبطل مختار منتخب قوى ، يضع نهايته بيده إزاء ما ظهر أمامه من نتائج غير متوقعة لم يكن على دراية تامة بها . (وهذه النتائج غير المتوقعة هى التى عبر عنها التراجيديون اليونان بالقدر ،

وفسروهـا « بطرق الآلهـة » ولكنهم لم يحاولوا أن يوضحوها توضيحا تامـا ، ومـا كان لهم أن يوضحـوهـا ، فإن الغمـوض هو جوهـرها نفسه)[٣٨] . إنها قوة معقدة الوسائل غامضة الأهداف ، يعجز البشر عن فهمهـا . وهى دائـما تقف موقفا معاديا من البطل . وتوقعه فى الهـلاك حتى ولـو كان سائرا فى طريق النزعة المستقبلة ، أى النزعة الصالحة من الوجهة البيولوجية .

وفى إطـار الحـديث عن « الشخصية الـتراجيدية » بخـاصة ، و « الـشخصية الـدرامية » بصفـة عامـة يبـدى أرسـطو بعض الملاحظات . يكاد يتفق معه فيها أغلب كتاب المسرح . وإن لوحظ أنها فى معظمها تدور فى إطار « الخلق » . من ذلك مثلا :

أولا : أن تكون الشخصية فى المسرحية « فاضلة » ، أو على خلق كريم ، لأن غاية التراجيديا خلقية فى جوهرها . وتعليل إصرار أرسطو على ذلـك أن الـتراجيديا الاغـريقية فى مجمـوعهـا لم تكن تسمـح بالشخصيات الـدنيئة أو الحقيرة . وربما كان بهذا يرد على أفلاطون عندما وصم الفن فى الجمهورية بأنه لا أخلاقى لأنه يقدم لنا صورا من الـرذيلة . وينبغى أن نفهم « الفضيلة » هنـا على أنها « وسط » بين الإفـراط والتفـريط ، أى بين الفضيلة والشر . وحـول معنى هذا التـوسط تتركـز نظرية أرسـطو فى البـطل التراجيدى . وليس معنى التـوسط أن يكون البطل عاديا ، لا من حيث الخلق ولا من حيث المنزلة . فأرسطو يقرر أن الشرط الأول لتصوير الأخلاق هو أن تكون فاضلة . وأن الشاعر التراجيدى يجب أن يجعل أشخاصه أجمل من الواقع ، وإن كانوا شبيهين بالواقع ، وإذا كان فيهم عيب مثل سرعة

الغضب أو بلادة الحس ، فينبغى أن يصورهم كذلك على أن يجعلهم أحسن مما هم . إذن ينبغى أن يكـون البـطل ليس فاضلا بالشكل اليوتوبى ، وليس عاديا للدرجة القصوى ، وألا يكون قد أحاطت به المصائب لإغراقه فى الرذيلة عن عمد ، وإنما أصيب بالكارثة بسبب خطأ ناشىء عن ضعف انسـانى[٣٩] . والبـطل لا يشعر بهذا الخطأ الـذى يقـع فيه ، ولا يحس به إلا بعـد وقـوع الكارثة أو الفاجعة ، فمعظم أبطال التراجيديات اليونانية ، حتى وإن كانوا يدافعون عن قيم أخلاقية أو انسانية لا يسلمون من الفاجعة .

وهذا هو الذى جعل أرسطو يضيف قائلا إن تغير أحوال الأبطال من السعادة إلى الشقاء لا يحدث « بسبب الخبث والشر ، بل بسقطة عظيمـة » . فهذه السقطة العظيمة التى تسمى بـ « الهامارتيا » هى نقطة الضعف فى شخصية البطل ، التى لا تجعله كامل الفضيلة . والتى تنجم عنها الفاجعة . وبدونها لا يتحقق غرض التراجيديا من إثارة الرحمة والخوف . فهى التى تجعلنا نشعر أن البطل يشبهنا ، لأننا وإن كنـا نميل إلى التفخيم من شأن أنفسنـا ، والاعتقـاد بأننا ـ فى صميمنا ـ نماذج للخير ، فقلما نعفى أنفسنا من اللوم لسبب من الأسباب .

وهى التى تجعلنـا نعـطف على البـطل أيضـا ، لأنها ليست إلا سقطة واحدة بين فضائله الكثيرة . ولكن عطفنا عليه لا يصل إلى الجزع ، لأن الفاجعة التى ينتهى بها أمره لا تهبط عليه من الخارج بل هى من عمله ، فهى نتيجة لهذه السقطة الواحدة . وقد اكتفى أرسطو بالاشارة السريعة إلى « الهامارتيا » دون أن يحاول شرحها أو تطبيقها

على نماذج من التراجيديات اليونانية . ولهذا كانت موضوع بحث طويل متشعب عند النقاد المحدثين الذين عنوا بتوضيح نظريات أرسطو[٤٠] . ويكفى أن نعرف أن الخطأ الذى يتردى فيه البطل هو لب النظرية الأرسطية فى تصوير الشخصية الأساسية . وأن هذه السقطة أو الهامارتيا شىء أساسى فى تحقيق المفهوم التراجيدى الحقيقى .

ثانيا : وإلى هذا النبل فى الخلق يشترط كذلك « التوافق » أو « الملاءمة » . وهو انطباق صفات الشخصية مع خلقها الأصيل . فمثلا لا يمكن أن نصور شخصية امرأة فظة شجاعة غليظة ، لأن هذه الصفات تلائم الرجال لا النساء . فيمكن للشخص أن يتسم بسمة الرجولة ، ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك . إنه يريد أن يحتفظ لكل نوع وجنس بما يوائمه من أخلاقيات وطبائع وأقوال وألوان السلوك المنطقية والطبيعية .

ثالثا : المشابهة ، أى أن تكون الشخصية فى المسرحية مشابهة لمثيلاتها فى الحياة ، مما يجعلها مقنعة . وهو ما يسمى بالايهام بالواقع . مع ملاحظة حرية الفنان فى الاختيار . اختيار الأحداث والأشخاص والمواقف ، وترتيبها ترتيبا ضرورياً أو احتمالياً ، بحيث تؤدى إلى نتيجة انسانية كلية لا فردية خاصة . إن أرسطو هنا يشير إلى ضرورة مراعاة الواقع حتى تكون الشخصية المسرحية قابلة للتصديق . ومن ثم يأتى تأثيرها والاقتناع بها . مما يترتب عليه واقعيا ومنطقيا التعاطف معها . لأننا إزاء شخصية غير واقعية ، وغير مقبولة ، ولا منطقية ، لا نستطيع تصديقها ولا نتجاوب معها ، بل نرفضها من الأساس . وبالتالى يفشل الكاتب فى إحداث التأثير المطلوب .

رابعا : التناسق . وهو أهم المطالب جميعا ، لأنه أشملها[٤١] أى أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة فى أفعالها وسلوكها وتصرفاتها وأقوالها وحركاتها ، فالرجل الذى لا تناسق بين تصرفاته أصلا يجب أن يصور هكذا دائماً . حتى لو كان الشخص موضوع المسرحية غير متكافىء ولا منطقى مع نفسه ، وكان هذا هو خلقه ، وجب أن يظل دائماً غير متكافىء . فالكاتب المسرحى يجب أن يكون أمينا ، وعليه أن يعرض الحياة والشخوص على جمهوره كما يراها فى الواقع . ويبدو أن جميع المسرحيات ـ إذا كانت ناجحة ـ صادقة فى تصويرها للحياة ، أو صادقة على الأقل أثناء عرضها على المسرح . وفى الشخصيات كما فى القصة ، يجب على الكاتب أن يهدف دائما إلى ما هو ضرورى أو محتمل ، كى يجعل الشخصية تتكلم وتتصرف حسب ما يبدو ضروريا أو محتملا .

الفكرة فى التراجيديا :

والفكر فى الدراما يشكل العنصر الثالث من عناصر العمل المسرحى كعمل أدبى وفنى فى وقت واحد . ذلك أن الفكرة عنصر موضوعى فى القصة ، كما أن الفنان : شاعرا أو كاتب رواية أو كاتب قصة قصيرة أو مسرحيا ، يحرص دائما على أن يكون لديه شىء يريد أن يقوله . أن تكون لديه فكرة يريد أن ينقلها إلى المتذوق أو المشاهد أو القارىء ، بالوسيلة الفنية التى يجيدها أو يتخذها أداة للاتصال بالآخرين . والفكرة توجد أينما برهنا على أن هذا الشىء موجود أو غير موجود ـ كما يقول أرسطو ـ أو أفصحنا عما يعتزمه الأشخاص ويقررونه . بمعنى تقرير أمر على وجه العموم .

ويعرف أرسطو الفكر قائلا : (هو القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة . وذلك ـ فى الكلام ـ شأن صناعة السياسة وصناعة الخطابة ، فكان القدامى من الشعراء يجعلون أشخاصهم يتكلمون على منحى السياسة ، على حين أن الشعراء المحدثين يجعلونهم يتكلمون على منحى الخطابة)[٤٢] . فالفكرة هى القدرة على إيجاد اللغة التى يقتضيها الموقف ، وتتلاءم واياه . وعماد الفكر اللغة بعامة . وإن كان الكاتب التراجيدى أو المسرحى بصفة عامة يعتمد فى إظهار فكره على ترتيب الأحداث احتمالا أو ضرورة ، بحيث يدعم هذا الترتيب فكره .

وثمة أدوات معينة كان الكاتب التراجيدى اليونانى يستخدمها فى سبيل تدعيم فكره وتأكيده ، بحيث تتفاعل كل هذه الأدوات تفاعلا إيجابيا وتسهم فى النهاية فى تأدية الدور الذى رسمه لها الكاتب من أجل توصيل فكرته أو نقل وجهة نظره أو الإعلاء من شأن رأى أو قيمة معينة . فالبعض كان يكتفى بأن ينقل الحوار الدرامى فكرا وآراء ومشاعر ووجهات نظر . ومنهم من يسخر كل العناصر الدرامية لذلك . فيجعل الجوقة تحمل رأيا ، ويحيل الرقص فى المسرحية إلى مجموعة من الأفكار . وجدير بالذكر أن أرسطو أفاض فى الحديث عن اللغة التى تكتب بها التراجيديا . إذ إنها تطورت . فبعد أن كانت فى الأصل لغة طقوس مشعوذة ، أصبح « الحوار » هو العنصر الرئيسى . وبالتالى أشارت الطبيعة أو اقتضت الضرورة الواقعية لغة مناسبة ، فصيغ الحوار فى البحر الإيامبى ، لأنه أكثر بحور الشعر قربا إلى اللغة التى يتداولها الناس فى حياتهم العادية . ويبدى أرسطو ملاحظة لها قيمتها ، وهى أن اللغة فى التراجيديا يجب أن تكون واضحة مفهومة

دون أن تكون مبتذلة . وهذا قد يتأتى باستعمال الألفاظ التى مازالت تحتفظ لنفسها بكيان محدد المعالم ـ أى التى لم تفقد بعد كيانها لأنها أصبحت شائعة أكثر من اللازم[٤٣] .

أما « الحوار » فى الدراما اليونانية ، فإنه يؤدى دورا خطيرا ، ذلك أنه جزء هام من أجزاء الحدث . بل إنه يدفع الحدث إلى التطور ، ويكشف عن أبعاد الشخصيات النفسية والفكرية والاجتماعية والعقلية . وإذا كانت الرواية والقصة القصيرة تتوسلان بالسرد والوصف ، فإن الدراما وحدها هى التى تستند إلى « الحوار » وحده . وقد تخلو القصة والرواية من عنصر « الحوار » بينما المسرح لا يمكن أن يستغنى عن « الحوار » اطلاقا . ليس من المعقول ولا من الممكن أن تقف الشخصيات هكذا صامتة أمام جمهور النظارة . إنها لابد أن تتكلم . تتحدث . تتحاور . تتناقش . تعبر « بالحوار » عن كل شىء : رؤيتها ، أحاسيسها ، موقفها من الناس والأشياء والموضوعات . حتى ما يسمى بالمونولوج الداخلى فى القصص يكشف عنه الكاتب الدرامى بالحوار المنطوق المسموع . « بالحوار » تتحدد أبعاد الصراع . وينمو الحدث . وتتجسد المواقف . وتتضح الفكرة وتتبلور وجهة النظر .

ويقدر ما يسهم « الحوار » فى إرساء الفكر ، كان الرقص يسخر أحيانا خدمة لهذه المهمة . فلم يكن الرقص مجرد حركات مرحة للقدمين . وإنما كان تعبيرا عن أفكار بواسطة الجسد البشرى . شأنه فى ذلك شأن الموسيقى كتعبير عن الأفكار بالصوت . وشأن النحت فى تعبيره عن الأفكار بالصخر . وقد عرف أرسطو الرقص بأنه محاكاة لأعمال وشخصيات وعواطف بواسطة وقفات وحركات إيقاعية .

فرقص الفرقة كان فى جوهره عملا تقليديا ، وكان يوفر العمل فى منظر أشير إليه من فوق خشبة المسرح ، أو يوحى بالعاطفة التى وراء انفعال أحد الممثلين .[44] وعندما نفكر بالرقص بهذه الطريقة لا تأخذنا الدهشة إذا ما عرفنا أنه كان يتطلب مهارة خاصة فى استخدام الذراعين . وقد ذكر أن راقصاً شهيرا ظهر فى إحدى مسرحيات ايسخولوس وكان قادرا على تصوير الحوادث بيديه . وقد أشار أحد الكتاب القدامى على رجل بالرقص إذا كانت ذراعاه مرنتين ، وذلك كيما يظهر ثقافته وأفكاره .

أما الجوقة فى التراجيديا اليونانية فان الكاتب اليونانى استطاع بمهارة أن يجعلها أحيانا تتحدث بلسانه هو . بمعنى أنها كانت تقوم بما يقوم به الكاتب الروائى حين يصف شيئا أو يعلق على حدث أو يبدى رأيا هنا أو هناك . وحين يقدم لموقف أو ينهى موقفا ما . فالباحث عن الفكر بوضوح سيجده على لسان الجوقة . ومن ثم فانها تختلف من مسرحية إلى أخرى ، ومن جزء فى المسرحية الواحدة إلى بقية الأجزاء ، نظرا لاختلاف المواقف ووجهات النظر ، والأفكار الجزئية المعبر عنها .

وكانت الجوقة أحيانا تأخذ دور البطولة . كما فى مسرحية (النساء الطرواديات) حيث يقوم أفراد الجوقة بدور النساء الطرواديات . وفى مسرحية (أنتيجونى) لسوفوكليس نجد الجوقة من الحكام من أهل طيبة ، ينكرون على أنتيجونى أعمالها غير الشرعية . فكانوا بذلك سببا فى عزلتها القاسية . وهى هنا استخدمت لتؤكد فكرة معينة ، ولتثبت مكانة شخصيات هامة . ويذهب « فرنسيس فرجسون » فى كتابه « فكرة المسرح » إلى أن دور الجوقة فى مسرحية « أوديب » يماثل دور

أوديب البطل . (فالجوقة هى التى تمسك بكفتى الميزان بين أوديب وخصومه ، وهى التى تبين مدى التقدم فى صراع الفريقين ، وهى التى تعيد الموضوع الأساسى إلى وضعه الأصلى ، وما يطرأ عليه من التغيير والانحراف بعد كل نقاش أو ملاحاة) ويستمر فرجسون فى توضيح رأيه قائلا : (وأظن أن الأدق الأحكم هو أن نقول إن الجوقة تمثل وجهة النظر والاعتقاد الطيبى فى جملته ، كما تمثل بالقياس إلى ذلك ، النظارة الاثينيين ، ومهمتهم أمام قصر أوديب تشبه مهمة نظارة سوفوكليس فى المسرح ، وهى مشاهدة صراع مقدس لهم فى نتيجته مصلحة رسمية بالغة الأهمية . وهكذا يمثلون النظارة والمواطنين بطريقة فريدة ، لا على أنهم قطيع من الدهماء تجمعوا استجابة لانفعال طارىء ، بل على أنهم عضو من كيان جماعى ذى وعى كبير بذاته : شىء أقرب إلى « الوعى النوعى » منه إلى الحماسة المتأججة التى تبديها الدهماء)(٤٥) .

الجوقة إذن لها وظيفتها المميزة ، فهى تمثل « وجهة نظر » وهى تحمل « اعتقادا » معينا ، وهى « عضو من كيان جماعى ذى وعى كبير » . إنها ليست مجرد « ديكور » أو لازمة من اللوازم فى المسرح . إن الكاتب المسرحى اليونانى كان ينيبها عنه : بدلا من ظهوره على خشبة المسرح ، للشرح والتحليل والتفسير ، واستخلاص النتائج ، واعطاء الحكم والمواعظ . وكما أن المؤلف يستمد أحكامه وآراءه وينتخب أحداثه ومواقفه الدرامية من الظروف المحيطة ، ومن البيئة التى يعيش فيها بنظامها السياسى والفكرى والدينى والخلقى والاجتماعى ، فإن الجوقة كانت تفعل الشىء نفسه . إنها جماعة ذات شخصية كالبرلمان القديم ، لها تقاليدها وعاداتها الفكرية والوجدانية ،

ولها أسلوبها فى الحياة . فهى توجد كوحدة حية ، وتدرك إدراكا يتسم بالشمول والاتساع والغموض فى وقت واحد .

وعلى خشبة المسرح كان الكتاب التراجيديون يجعلون الجوقة تتجاوب مع الأحداث التى تحدث بالطريقة نفسها التى يتوقع أن يتجاوب معها الجمهور ، وان كان تجاوب الجوقة أوضح من تجاوب الجمهور . فالجوقة تعبر عن فزعها عندما يريد الكاتب من جمهوره أن ترتعد فرائصه . وتعبر عن حزنها عندما يريد الكاتب من جمهوره أن يستسلم ليأسه . وتتم هذه العملية أو هذه الوظيفة أحيانا بطريقة مباشرة بتعليقات على الفعل فى المسرحية . ولكنها تأتى فى أبلغ شكل متميز وبطريقة غير مباشرة ، كما هو الحال فى النشيد النذير الذى تنشده الجوقة بعد دخول الملك والملكة إلى القصر فى مسرحية (أجا ممنون) أو فى أغنية الهرب الجميلة فى مسرحية (هيبوليت) ليوريبديس بعد أن هرولت فيدرا خارجة من المسرح لتقتل نفسها .(٤٦)

هذه هى الوسائل والأدوات التى يستخدمها الكاتب التراجيدى ضاربا بها على وتر واحد . أن يوصل فكرة معينة ، ويبلغ رأيا بذاته ، أو يلقى بوجهة نظر ما . وهو يتوسل بهذه الأدوات والوسائل حتى لا يكشف بسفور ووضوح عن فكرته أو رأيه أو وجهة نظره . لأن ذلك ليس من الفن فى شىء . وربما يكون أرسطو قد تنبه ـ ولو من بعيد ـ إلى شىء من هذا إلى حد ؛ حين أشاد بقدامى الشعراء اليونانيين الذين كانوا يتخذون لهدفهم أكثر من طريق ، ويصطنعون لذلك حيلاً أقرب إلى الحيل الدبلوماسية التى يلجأ إليها السياسيون . على حين أن الشعراء المحدثين ـ فى عصره طبعا ـ بلغوا من اللا حيلة والمباشرة والوضوح حدا جعلهم أشبه بالخطباء الذين يسفرون عن

قصدهم وحكمهم وما يريدون . ومن ناحية أخرى فربما يكون أرسطو قد قصد بذلك إلى القول بأن قدامى الشعراء اليونانيين كانوا يعيرون أشخاصهم لغة الحياة الطبيعية الملائمة الخالية من التكلف . بينما يعيب على معاصريه الذين يجعلون شخصياتهم يتكلمون لغة الخطباء .

ومهما يكن من أمر اتفاق أحد التفسيرين على ما أراده أرسطو ، فإن حديثه عن طرق التعرف ، وضرورة وعى الكاتب التراجيدى بما ينبغى أن يستخدم من حيل فى سبيل ذلك ؛ يؤكد أنه كان مدركا إلى أن إيصال فكر الكاتب يلزم أن يكون بفن ووعى وعمق لإحداث الأثر النفسى ، الذى جعله أرسطو غاية فى حد ذاته . وهذا يقودنا بالحتم إلى معرفة هذا الأثر أو إلى تحديد الهدف من الأعمال التراجيدية كما استخلصه ناقدنا الأول .

الهدف من التراجيديا : « نظرية التطهير عند أرسطو » :

إن الحديث عن « الهدف » من الأعمال الأدبية والفنية يجب ألا يغفل بأى حال . وقد كان أرسطو محقا إذ حدده وأشار إليه . وفى هذا دلالة على أنه كان ينظر إلى العمل الأدبى والفنى نظرة متكاملة شبه شمولية . والنقاد المعاصرون لا يمكن لهم تجاهل هذا الجانب . على أساس أن الكاتب الجاد الذى يأخذ عمله مأخذ الجد ، لابد مستهدف من وراء عمله هدفا معيناً ، وإلا ما الذى يدعوه إلى الكتابة أصلا . حتى الكتاب السيرياليون ، والفنانون التجريديون وأنصار اللامعقول فى الأدب والفن ، وان لم تكشف أعمالهم الأدبية والفنية عن شىء ، فانك إن سألتهم ماذا يهدفون من هذه الخطوط ، وماذا

يقصدون بذلك اللون وماغايتهم من تلك اللوحة ، لأجابوا وحاولوا تبيان هدف ما أو أثر معين .

والقارىء أو المشاهد أو المستمع يحكم ـ بذوقه غالبا ـ على الأعمال من خلال ما تركتـه من أثر أو ما خلفته من انطباعات . بمعنى أن الكاتب يجهد فى سبيل إحداث أثر معين ، والمتذوق أو المتلقى ينتظر منه هذا الشىء . ومن ثم فإن ما يبقى من العمل الفنى أو الأدبى هو حلقة الاتصال الدائمة والمستمرة بين الفنان وجمهوره . وهذا هو الذى يفسر لنا حرص الكاتب أو الفنان منذ أولى خطواته بل كلماته على أن يضرب على « الـوتر الحساس » . وتتتابع ضرباته بخفة ومهارة وفن ووعى خلال صفحـاتـه ـ ان كان العمـل رواية ـ وطـوال المشـاهد والفصول والمواقف الحوارية ـ إن كان العمل مسرحية ـ وفى ثنايا كلماته وسطوره ـ إن كان العمل قصة قصيرة ـ وهكذا .

ولأهمية إحداث الأثر أو ما يسمى بالانطباع ، ذهب بعض النقاد إلى إعطائه القيمة الأكبر ، فتحدثوا عن « وحدة التأثير » أو « وحدة الانطباع » قبل وحدة الحدث ووحدة الزمان ووحدة المكان . ورأوا أن الهدف الذى يرنو إليه الكاتب من كتابة مسرحية أو قصة أو رواية عامل أساسى وأول يفرض نفسه على كافة العوامل والمقومات الأخرى . فهو الذى يحدد اختيار الكاتب لموضوعه . وهو الذى يتحكم فى الأصول الفنية الخـالصـة ذاتهـا . وذلك (لشدة ارتباط تلك الأصول الفنية الخالصة ذاتها . وذلك (لشدة ارتباط تلك الأصول بالهدف المنشود بحكم أنها ليست فى النهاية إلا وسائل لتحقيق هذا الهدف)[٤٧] . وفى نظر « ادجار آلان يو » إن الفنان الحاذق الحكيم هو الذى لا يشكل أفكاره لتتفق مع حوادثه (بل يبدأ بتصور تأثير واحد معين يريد أن

يحدثه ، ثم يأخذ فى اختراع هذه الحوادث ، وربط ما يساعده منها على إيجاد هذا التأثير الذى تصوره سلفاً ، وإذا لم يستطع أن يعد لهذا التأثير من أول جملة فإنه يكون قد فشل فى أولى خطواته . وينبغى ألا تكون فى العمل كله كلمة واحدة لا تخضع ، مباشرة أو بطريق غير مباشر ، للتصميم الواحد السابق . .) .(٤٨)

وأغلب الظن أن أرسطو كان أول من خطا نحو وحدة الأثر هذه عند حديثه عن الهدف من التراجيديا ، الذى كان لابد من أن يتطور بل يتغير . فلم تعد المسرحية جزءا من الشعائر والطقوس ، وإنما أصبحت تؤدى وظيفة نفسية أو إجتماعية . وإذا كان الديثورامب مجرد تفجع بآلام ديونوسوس ، فان التراجيديا اتخذت لها هدفا إنسانيا عاما هو « تطهير النفس البشرية » بإثارة عاطفتى الفزع والشفقة . بمعنى أن أرسطو حدد للتراجيديا هدفا عاطفيا وعلة غائية . وجعل هذا الهدف الأول للتراجيديا منحصرا فى الإثارة العاطفية التى كانت تجذب الجماهير إلى هذا الفن . وذلك لان الأدب كله لا الفن الدرامى وحده ، لابد أن يثير فينا انفعالات عاطفية واحساسات جمالية ودوافع اجتماعية ، وإلا خرج عن طبيعته وأصبح أى شىء آخر غير الفن والأدب . إن الموضوع أو القصة فى المسرحية يختارهما الكاتب لتحقيق هذا الهدف الذى سماه أرسطو بـ Katharsis أى « التطهير » .

وسبق لنا أن ألمحنا إلى أن « نظرية التطهير » فى كتاب « فن الشعر » لم يصحبها أى إيضاح أو تفسير أو تحليل . مما أفسح المجال أمام الشراح والمفسرين والمفكرين اللاحقين لكثير من التفسيرات . فمنذ اليوم الذى عثر فيه الدارسون على التراجيديا التى تثير عاطفتى الرعب والشفقة وتؤدى إلى التطهير حتى بدأوا فى الحديث عن مفهوم

« التـطهير » ونظريته . ومما لا شك فيه أن كل عصر أضاف جديدا خاصـا به محاولا بذلـك أن يعكس بطريق طبيعى الأشياء التى تميز عصره وتميز نوع الـدراما فيه . ففى عصر النهضة.كان المقصود من التطهير أننا بمشاهدتنا التراجيديات نتعود على الأمور المرعبة . وهذا يساعدنا على السير فى طريق الحياة الملىء بالشوك . وواضح أن هذا التفسير قد جانب ما يقصده أرسطو . فالتراجيديا وإن كانت تعرض منـاظر البؤس والشقاء ، فما ذلك إلا لكى نتخلص من الانفعالات التى فى نفس المشاهد عن طريق إثارة هذه الانفعالات الداخلة بمؤثر آخر ، هذا المؤثر هو الخوف والشفقة(٤٩) .

وثمة آراء أخرى لكل من لسنج ، وكورنى ، ولوكاس وغيرهـم . أمـا النـاقـد (لاسـل آبـر كرومبى) فانه يعتقد أن لفظة Katharsis مستخدمة على سبيل المجاز . وأنها ربما تشير إلى ضرب من الطقوس الـدينية ، فيكون معناها Putification التطهر . أو تكون الإشارة إلى نظرية من نظريات الـطب ، فيصبح معناها« الطرد » أو « الابعاد » Purgation . ويرجح الأخذ بالمعنى الذى يشير إلى الطرد والإبعاد ، اعتمادا على النظرية الطبية التى كانت سائدة فى عصر اليونان . وهى أن كل جسم يجوز استخـراج ما به من مادة غريبـة بأن يعطى مادة تشابهها بمقادير خاصة .

ويتفق هذا الـرأى فى كثـير مع ما تقول به مدرسة علم النفس المرضى ، التى تفسر التطهير على أنه طرد للقلق والتعقيدات المعتملة فى داخلنا . ومن الملاحظ أن عملية الطرد هذه تكون غير كاملة التأثير إذا كانت عملية سطحية دون أن نتعرف عليها عن طريق الاستبصار والتعـرف على الأسبـاب . ذلك أن الإثارة وحدها لا تشبع التجربة

التراجيدية الجيدة ، فعندما تكون هذه الاثارة محملة بمعنى أو فكرة وراءها يكون العرض التراجيدى جيدا . أما إذا كان العكس وكانت الإثارة غاية فى ذاتها ، دون أسباب أو دواع أو منطق حتمى ، يصبح العمل المقدم نوعا من الميلودراما لا أكثر .[٥٠]

وأيا ما كان اختلاف العلماء والنقاد حول ما عناه أرسطو فعلا بالتطهير Katharios فإنه من المؤكد أن أرسطو أضفى على التراجيديا قدرة شفائية . فهى ـ فى نظره ـ لا تقتصر على نقل الرؤية الخاصة التى تحملها ـ تلك الرؤية التى هى أكثر احتمالا وعمومية من التاريخ ـ ولا تزودنا بالرضى المتأتى عن مشاهدتنا لوحدتها البنائية فحسب ، ولكنها أيضا تزودنا بمصرف أمين للعواطف المقلقة التى تطردها بقوة . وهذا يعنى أن التراجيديا تحمل فى أعطافها مجموعة متكاملة من القيم (فهى تضيف على معارفنا ، وتحقق لنا الرضى الفنى ، وتهىء لنا حالة عقلية أحسن . .)[٥١] .

وهذا الثلاثى من القيم ، يخلصنا من اتهام أفلاطون الذى كان قد هاجم التراجيديا على هذا الأساس نفسه ، إذ ما دامت التراجيديا تثير فينا الإشفاق والخوف ، إذن فهى تزيد من جانبنا الانفعالى ، وبالتالى تزيدنا ضعفا . أما أرسطو فكأنما أراد أن يصد أفلاطون مرة أخرى ، حين قال إن استثارة الخوف والشفقة فينا من شأنها أن تطهرنا من هذين الانفعالين . وهى بهذا التطهير لنفوسنا من جوانب ضعفنا تزيدنا قوة . إن تطهير العواطف الذى يحدثه الفن غير ضار ، بل إنه تطهير مفيد . فالتراجيديا عندما تثير عاطفتى الخوف والشفقة فينا ، تتيح لنا أن نترك قاعة المسرح بعقل هادىء وقد تصرفت كل عواطفنا عن طريق اعطائنا كمشاهدين نفس العواطف .

* * *

المـراجع والهـوامش

(١) « فن المسرحية » تأليف : ميلليت ، بنتـلى ـ ترجمة صدقى حطاب ـ دار الثقافة بيروت ١٩٦٦ ص ٣٠ .

(٢) « الأدب وفنونه » ـ د . محمد مندور ـ مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٣ ـ ص ٢٣ .

(٣) « فن المسرحية » ـ تأليف ميلليت ، بنتلى . ترجمة صدقى حطاب ـ بيروت ١٩٦٦ ص ٣٥ .

(٤) « الأدب وفنونه » ـ د . محمد مندور ـ مطبوعات المعهد العالى للدراسات العربية ١٩٦٣ ـ ص ٦٥ .

(٥) كتاب أرسطوطاليس « فى الشعر » حققه مع ترجمة حديثة د . شكرى عياد ١٩٦٧ ص ٣٤ دار الكاتب العربى .

(٦) كتـاب أ رسـطوطـاليس « فى الشعر » تحقيق وترجمة د . شكرى عياد . المقدمة للدكتور زكى نجيب محمود ص و .

(٧) المصدر السابق ـ ص ٤٢ .

(٨) « نصـوص النقـد الأدبى ـ اليونان » ـ جـ ١ . د . لويس عوض . دار المعارف سنة ١٩٦٥ ـ ص ٣٤٣ .

(٩) انظر عرضا مفصلا لمثل هذه الاختلافات فى (المأساة اليونانية) د . صقر خفاجة وعبد المعطى شعراوى ـ الانجلو سنة ١٩٦٠ ـ ص ٣٥ ـ ٣٨ .

(١٠) كتـاب أرسـطوطاليس « فى الشعر » ترجمة وتحقيق د . شكرى عياد سنة ١٩٦٧ ـ ص ٤٢ الشعـر الايامبى iambic هو الشعـر المكتوب فى بحر الرجز . وكلمة ايامبوس معناها تفعيلة الرجز المكونة من مقطع قصير يتلوه

مقطع طويل (u -) فهى وحدة متفعلن أو متفعلن هى ايامب مكررة . وأرسطو يذكر أن المارجيت Margites المنسوبة لهوميروس هى أول قصيدة نظمت فى هذا البحر . . وكان الايامبوس يستخدم فى معظم أجزاء المسرحية أى فى المونولوج - الخطاب الطويل - أو الديالوج « الحوار » ولم يكن هذا النوع من الشعر ينشد بمصاحبة آلة من الآلات الموسيقية . ولقد انتشر لأنه كان قريبا جدا من لغة العامة .

(١١) الساتير Satyr جدى أوتيس . وهو حيوان له صلة وثيقة بطقوس عبادة ديونوسوس فقد كان يعد بين قدماء اليونان رمزا للقوة الجنسية .

(١٢) « النقد الأدبى عند اليونان » - د. محمد صقر خفاجة . ص ٤٦ دار النهضة العربية ١٩٦٢ .

(١٣) « الدراما الاغريقية » - دكتور ابراهيم سكر - المكتبة الثقافية عدد ٢٠٣ - ٦٨/٨/١٥ ص ١٣ .

(١٤) « نصوص النقد الأدبى - اليونان » د . لويس عوض . دار المعارف ١٩٦٥ - ص ٣٠٨ .

(١٥) انظر « نصوص النقد الأدبى - اليونان » - د لويس عوض - دار المعارف ١٩٦٥ - ص ٣٠٩ ، ص ٣٠٧ .

(١٦) هذه الخيمة تقابل غرفة الماكياج اليوم . وكانت الخيمة تصنع من القماش ، وتقام على هيكل خشبى ، ويحتمل أنها أقيمت أولا خارج الأوركسترا بعيدة عن أعين المتفرجين ، ثم نقلت إلى دائرة المسرح أو بالقرب منها ، وأخفيت معالم واجهتها بواسطة حاجز خشبى يحتوى على باب أو أكثر ، فأصبحت تظهر أمام رواد المسرح كأنها بناء سكنى ، وكان هذا البناء يحتوى على ثلاث غرف أو أكثر ، وله جناحان جانبيان يسمى كل منهما Paraskenion

(١٧) « دراسات فى المسرحية اليونانية » - د. محمد صقر خفاجة . الأنجلو المصرية ص ١٨ .

(١٨) « كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ». ترجمة وتحقيق د . شكرى عياد ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ص ٤٨ .

(١٩) « فن المسرحية » . تأليف ميليت ، بنتلى ـ ترجمة صدقى حطاب ص ١٣ .

(٢٠) « مناهج النقد الأدبى » ـ تأليف : دافيد ديتشس / ترجمة د . محمد يوسف نجم ص ٦٩ .

(٢١) « المأساة اليونانية » د . محمد صقر خفاجة وعبد المعطى شعراوى ـ الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٠ ـ ص ٥٩ .

(٢٢) « كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » . ترجمة وتحقيق د . شكرى عياد . دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٧ ـ ص ٥٠ .

(٢٣) « الأدب وفنونه » ـ د . محمد مندور ـ مطبوعات معهد الدراسات العربية سنة ١٩٦٣ ص ٨٠ ، ٨١ .

(٢٤) « فن المسرحية » ـ ميليت ، بنتلى ترجمة صدقى حطاب ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٢٥) من مقدمة الأستاذ عثمان نويه لكتاب (المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة) لفوزى فهمى أحمد ـ مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . ص ز .

(٢٦) «نصوص النقد الأدبى ـ اليونان» ـ د . لويس عوض ـ دار المعارف سنة ٦٥ ـ ص ٣١١ .

(٢٧) « فن المسرحية » ـ ميليت ، بنتلى ترجمة صدقى حطاب ص ٥٦ .

(٢٨) « المأساة اليونانية » ـ د . صقر خفاجة وعبد المعطى شعراوى ـ الأنجلو المصرية سنة ٦٠ ص ٤٨ .

(٢٩) « كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » ـ تحقيق وترجمة د . شكرى عياد . دار الكاتب العربى سنة ٦٧ ـ ٥٨ .

(٣٠) « نظرية الدراما » ـ د . رشاد رشدى ـ الأنجلو المصرية ١٩٦٨ ـ ص ٢٠ ، ٢٢ .

(٣١) كتاب « أرسطوطاليس فى الشعر » ـ ترجمة وتحقيق د . شكرى عياد ـ دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٧ ـ ص ٦٤ .

(٣٢) « المدخل إلى النقد الأدبى الحديث » ـ د . محمد غنيمى هلال . مطبعة الرسالة سنة ١٩٥٨ ـ ص ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٧ .

(٣٣) ان النهاية التعيسة هى الخاصية التى يحتمل أن يقرنها الرجل العادى بالتراجيديا ، وهى نهاية غالبا ما تعنى موت البطل . ومعظم التراجيديات تنتهى بهذه النهاية ، ولكننا لا نستطيع أن ندرك دون الحاجة إلى معرفة عدد كبير من المسرحيات ، إن النهاية التعيسة ، نادرا ما تعتبر أهم ميزات الصورة المسرحية . والحقيقة أن هناك عددا قليلا من التراجيديات تنتهى بنهاية سعيدة . مثل مأساة يوريبيديس (أفيجينيا فى أوليس) .

(٣٤) « كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » ـ تحقيق وترجمة د. شكرى عياد . دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٧ ص ٧٠ ، ٧٢ .

(٣٥) « نظرية الدراما » ـ د . رشاد رشدى ـ مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٨ ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٣٦) « فن المسرحية » ـ ميليت ، بنتلى ـ ترجمة صدقى حطاب ـ ص ٤٣ .

(٣٧) « المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة » ـ فوزى أحمد فهمى ـ ص ٤ ـ٥ .

(٣٨) « البطل فى الأدب والأساطير » د . شكرى عياد . دار المعرفة ط ٢ ـ ١٩٧١ . ص ٦٧ .

(٣٩) « المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة » ـ فوزى فهمى أحمد ـ مطبوعات المجلس الأعلى للفنون والأداب سنة ١٩٦٧ ـ ص ٦ .

(٤٠) انظر فى تفصيل ذلك البحث القيم للاستاذ الدكتور شكرى عياد (البطل فى الأدب والأساطير) ص ١٩ ـ ٢٧ .

(٤١) « نظرية الدراما » ـ د . رشاد رشدى . ص ٤٨ .

(٤٢) « كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » ترجمة وتحقيق د . شكرى عياد . ص ٥٦ .

(٤٣) « نظرية الدراما » ـ د. رشاد رشدى . ص ٥٦ .

(٤٤) « فن المسرحية » ـ ميليت ، بنتلى ـ ترجمة صدقى حطاب . ص ٧٠ .

(٤٥) « فكرة المسرح » ـ فرنسيس فرجسون ـ ترجمة جلال العشرى . دار النهضة العربية سنة ١٩٦٤ . ص ٨٩ .

(٤٦) « فن المسرحية » ـ ميليت ، بنتلى ترجمة صدقى حطاب بيروت سنة ١٩٦٦ ص ٦٩ .

(٤٧) « الأدب وفنونه » ـ د. محمد مندور ـ مطبوعات معهد الدراسات العربية ١٩٦٣ ـ ص ١٩٧ .

(٤٨) « القصة القصيرة فى مصر » . د . شكرى عياد . ص ٢٣ نقلا عن دائرة المعارف البريطانية فى مادة Short Story .

(٤٩) انظر فى تفصيل ذلك كتاب (المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة) لفوزى فهمى ص ٩ ـ ١٠ .

(٥٠) نفس المرجع السابق ـ ص ١١ .

(٥١) « مناهج النقد الأدبى ـ بين النظرية والتطبيق » . دافيد ديتشس ـ ترجمة د . محمد يوسف نجم ص ٧١ .

رقم الايداع ٢٩٩٨ / ٨٧

الرقم الدولى ٨ ـ ١٦٥ ـ ١٧٢ ـ ٩٧٧

دار غريب للطباعة

١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة

ص . ب (٥٨) الدواوين تلفون ٣٥٤٢٠٧٩

2.009
62
265
Bibliotheca Alexandrina
0586366

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص . ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩